

A quien me cuidó

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.
(Jorge Luis Borges, *Arte poética*)

Indice

INTRODUZIONE

La búsqueda de la identidad: Di Benedetto e Martel in dialogo con *Zama*.....p.8

CAPITOLO I: Antonio Di Benedetto: panoramica biografica.....p.20

1.1 I primi anni.....p.21

1.2 Giornalismo e letteratura.....p.23

1.2.2. La prigionia e l'esilio.....p.38

CAPITOLO II: «Para nadie existía América, sino para mí»: analisi critica del testo *Zama*.....p.48

2.1 Una difficile categorizzazione: criticità della critica.....p.48

2.1.1 Antonio Di Benedetto: autore regionalista?.....p.49

2.2 Analisi di *Zama*.....p.52

2.2.1 Trama, struttura e stile dell'opera.....p.53

2.2.2 *Zama*: romanzo storico o parodia?.....p.58

2.2.3 Don Diego de Zama: un Sisifo sudamericano.....p.65

2.2.4 «Mientras yo andaba entre los tratados, don Diego de Zama los frecuentaba conmigo»: *Zama*, romanzo autobiografico?.....p.69

2.2.5 Il doppio e la questione identitaria americana.....p.73

2.2.6 «*Me miraba. No era indio. Era el niño rubio*»: analisi e proposta di decodifica della figura del *Niño Rubio*.....p.81

CAPITOLO III: Antonio Di Benedetto e Lucrecia Martel: dialogo con *Zama*.....p.89

3.1 Biografia e poetica cinematografica di Lucrecia Martel.....p.89

3.2 *Zama*: traduzione, adattamento o trasposizione?.....p.96

3.3 Moltiplicazioni e sottrazioni: analisi del film *Zama* in relazione all'opera di Antonio Di Benedetto.....p.98

3.3.1 Il *Niño Rubio* nella rielaborazione semantica di Lucrecia Martel.....p.112

3.3.2 La finestra sulla palude.....p.116

3.4 Note finali sul confronto tra *Zama* e la “Trilogía de Salta”.....p.120

BIBLIOGRAFIA

4.1 Bibliografia Antonio Di Benedetto.....	p.125
4.2 Sitografia Antonio Di Benedetto.....	p.129
4.3 Filmografia di Lucrecia Martel.....	p.131
4.3.1 Lungometraggi.....	p.131
4.3.2 Cortometraggi.....	p.133
4.4 Bibliografia Lucrecia Martel.....	p.134
4.5 Sitografia Lucrecia Martel.....	p.137

INTRODUZIONE

La búsqueda de la identidad: Di Benedetto e Martel in dialogo con *Zama*

Il seguente lavoro presenta l'analisi del romanzo *Zama* dello scrittore Antonio Di Benedetto e lo studio della sua trasposizione filmica da parte della regista Lucrecia Martel.

La ricerca, che si pone come obiettivo finale un confronto letterario-cinematografico tra le due opere, mette in luce le peculiarità dell'opera dibenedettiana, nello specifico *Zama*, utile a una miglior comprensione del testo cinematografico. Per questa ragione, i primi due capitoli saranno dedicati interamente allo studio di Di Benedetto e del suo romanzo, seguiti da un terzo in cui verrà analizzata la messa in scena cinematografica del testo letterario, da parte della regista argentina.

All'obiettivo primario dell'indagine, si aggiunge il desiderio personale di riscattare il valore di un autore, senza dubbio, meno canonico rispetto ai grandi nomi della letteratura sudamericana degli anni Sessanta e Settanta.

L'approccio metodologico di tipo storico-letterario che accompagna il primo capitolo si pone come scopo la creazione di un discorso nel quale il dato biografico verrà considerato come elemento utile alla comprensione del *corpus* letterario dell'autore. Rifuggendo da un'ottica riduzionista alla Sainte-Beuve, l'analisi considererà l'elemento biografico non come causa primigenia della scrittura di Di Benedetto quanto piuttosto dato tangente al focus di discussione, utile alla creazione di un discorso di ampio respiro in cui l'elemento storico-culturale collabora alla creazione dell'opera.

Nato a Mendoza, nel 1922, Antonio Di Benedetto inizia già all'età di nove anni a scrivere racconti e poesie, sostenuto dalla madre di origini brasiliane e dal padre di discendenza italiana. Questa commistione culturale si riflette nelle sue opere, in cui «las fábulas, las leyendas de la baja Italia y también las de Brasil»¹, raccontate dalla madre, si fondono con le letture dei grandi classici (Pirandello, Dostojevski, Poe) dando vita a racconti nei quali i personaggi, immobili nella realtà in cui vivono, cercano riparo in un'irrealtà salvifica, mitico-fantastica.

¹ ZARAGOZA, C., "Antonio Di Benedetto: los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar". In: MAURO CASTELLARÍN, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, Universidad Complutense de Madrid, 1992, art. cit. p. 22

Grazie ad un viaggio nella capitale, successivo alla morte del padre suicida, Di Benedetto si avvicina alla letteratura, divenendo assiduo lettore della rivista per ragazzi *Leoplán*, distribuita a Buenos Aires. Tornato a Mendoza, lo scrittore inizia una lunga gavetta, lavorando per alcune testate giornalistiche della provincia, occupandosi soprattutto di rassegne cinematografiche.

Assunto, nel 1945, come responsabile della sezione “Artes y Espectáculos” all’interno della redazione de *Los Andes* quotidiano di grande tiratura, Di Benedetto inizia a viaggiare oltre oceano partecipando a festival cinematografici internazionali dove incontra registi e attori tra cui Bresson e Bergman. Questo amore per la settima arte non solo si riversa nelle pagine de *Los Andes*, ma influenza la produzione dei suoi racconti e romanzi, nei quali la scrittura spesso frammentata -come si vedrà in *Zama*- sembrerà simulare l’artificio dell’elissi cinematografica. Particolarmente interessante a tal riguardo, è il testo “Declinación y Ángel” considerato dalla critica internazionale come racconto oggettivista, molto vicino alla poetica di Robbe-Grillet. La discussione che suscitò la pubblicazione del racconto inerente la paternità dell’*objetivisme*, diatriba che risultò sterile in quanto basata su criteri estetico-cronologici infondati, mise in luce la relazione tra l’autore mendocino e gli autori europei, un dialogo oltreoceano inimmaginabile per uno scrittore proveniente dalla provincia.

Essere nato e cresciuto a Mendoza, lontano da Buenos Aires, fulcro dell’attività culturale del Paese, comportava la sua esclusione dai dibattiti critico-letterari internazionali e la definizione di “escritor regional”, relegandolo al territorio mendocino. Una delle ragioni per cui lo scrittore rimase ignorato per molto tempo, sembra risiedere in questa concezione negativa e riduzionista della periferia, una visione che non considerava le peculiarità e lo sviluppo culturale autonomo di Mendoza.

La critica trascura una realtà mendocina che, a partire dagli anni Venti del Novecento, era centro autonomo di diffusione e produzione culturale, provincia in cui trovarono dimora tantissimi intellettuali e dove nacquero associazioni come il “Círculo de escritores de Mendoza”, l’“Academia cuyana de cultura” e l’“Academia provincial de Bellas Artes”.

Gli scrittori appartenenti alla *Generación del '55*, nati agli inizi del Novecento, diedero grande impulso allo sviluppo culturale della provincia, non solo perché produssero opere che ottennero successo internazionale, ma soprattutto perché diffusero e tradussero nel territorio mendocino quanto appreso nella capitale. Uno dei risultati di questo dialogo

culturale fu la nascita della rivista *Megáfono*, giornale che prese forma dal *Martín Fierro*, «hito de las vanguardias y del movimiento literario y artístico en Argentina, nexo fundamental con los más destacados grupos y movimientos del resto de América y Europa».²

Attorno al *Megáfono*, si formò un gruppo di scrittori accomunati dalla volontà di creare una nuova poetica, capace di trasformare la realtà in letteratura, l'autobiografia in finzione. Rispetto allo scenario appena descritto, considerare Di Benedetto autore regionalista sembra inappropriato e riduttivo in quanto definizione che nega le peculiarità della sua opera, commistione di elementi linguistico-formali che dialoga con la tradizione letteraria precedente, apportando però innovazioni formali ed elementi appartenenti alla letteratura nordamericana.

Tutto il *corpus* letterario dibenedettiano gioca con queste differenti componenti nella ricerca di una nuova forma, diversa dal testo precedente.

In *Mundo Animal* (1953), raccolta di racconti, l'influenza di Kafka si riversa nella costruzione di scenari angosciosi in cui i protagonisti assistono a trasfigurazioni animali, concretizzazione dei loro desideri e incubi. L'elemento fantastico, chiave di volta dei libri *Absurdos* (1978) e *Sombras, nada más* (1985), assume un ruolo significativo anche in *Zama* in cui, le figure umane ambigue e gli animali che abitano il testo appaiono sottoforma di sogno, visioni irreali e allusioni allegoriche al mondo indigeno.

La scelta formale e strutturale di *Zama*, attentamente studiata e perfettamente riuscita, sembra essere il frutto di una sperimentazione sulla pagina compiuto qualche anno prima nella stesura di *El pentágono: novela en forma de cuentos* (1955). Testo sperimentale, *El pentágono* presenta una struttura architettonica interna molto particolare, in quanto le due storie raccontate apparentemente indipendenti tra loro, che narrano di un triangolo amoroso, al termine della narrazione, sovrapponendosi, danno vita alla figura geometrica del pentagono.

Questa complessa architettura interna al testo sembra, in un primo momento, essere assente in *Zama* (1965), primo romanzo dell'autore, in cui il protagonista, inerme di fronte alla realtà, vive nel tempo dell'attesa. La caratterizzazione del personaggio

² MADE BARONETTO, G., *Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico*, Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid, 2017, cit. p.61

condensa elementi tipici del romanzo esistenzialista presentando sulla pagina dei protagonisti succubi di una realtà oppositiva a cui non reagiscono, condannati a un ereditato ed eterno senso di colpa che sembra giustificare il loro fallimento.

Quanto detto finora contestualizza il romanzo nel gruppo di opere limitrofe che collaborano alla creazione del romanzo *Zama*, testo tra i più ambigui dello scenario sudamericano:

Ni fantástica ni realista, ni urbana ni rural, ni clásica ni de vanguardia, ni escapista ni engagée, *Zama*, justamente por no tener cabida en ningún casillero preparado previamente por los escribientes de nuestras revistas y de nuestras universidades, está destinada a destellar con luz propia y a mostrarnos, de a ráfagas, a cada nueva lectura, zonas secretas de nosotros mismos que el hábito de esas falsas clasificaciones oblitera. Esa narración, que hace como si nos contara hechos transcurridos hace casi dos siglos, nos narra sin embargo a nosotros, sus lectores.³

Nel secondo capitolo viene analizzata la componente stilistico-formale dell'opera, indagine sostenuta principalmente dai testi di Gabriela Ricci, Malva Filer e Günter Lorenz. I paragrafi mirano a mettere in discussione le categorie di genere attribuite a *Zama*, proponendo una nuova codificazione attraverso una commistione fra testi di teoria della letteratura e testi letterari (*La coscienza di Zeno*, *La nausea*, *Il mito di Sisifo*). Agli aspetti tematico-simbolici verranno affidati gli ultimi due paragrafi, nei quali si analizzerà il tema fondamentale del testo (identità americana), traccia sottesa che si rivela attraverso un ingegnoso gioco di specchi tra il protagonista e i personaggi; inoltre si proporrà una nuova lettura in merito alla figura del *niño rubio*.

Ambientato nel Paraguay coloniale di fine Settecento, il testo narra la storia di Don Diego de Zama, un *asesor letrado* che trascorre il suo tempo nell'attesa di una lettera da parte della Corona spagnola, nella quale gli venga concesso il trasferimento. Se in un primo momento il desiderio di abbandonare la terra che lo ospita sembra essere dettato da una questione affettiva in quanto la moglie vive fuori dalla colonia, con l'avanzare della lettura si scoprirà che la vera ragione risiede nell'incapacità del protagonista *criollo* di sentirsi parte del territorio americano.

La narrazione, che copre dieci anni, presenta un protagonista sempre più inetto alla vita, degradato economicamente e sentimentalmente, il quale, nella missione di cattura del

³ SAER, J.J., "Zama", cit. p. 42. In: SAER, J. J., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004

bandito Vicuña Porto che occupa la parte finale del romanzo, vede una possibilità di riscatto. Naufragata anche questa avventura, Zama affida le sue ultime parole al fiume, lasciandosi andare al suo destino, nonché a un futuro a cui egli stesso ha collaborato con la sua inazione. Il testo si conclude con un'immagine epifanica, ambigua, soggetta a molteplici letture in quanto il finale rimane aperto.

Strutturato in tre macrosequenze (1790, 1794, 1799), suddivise in capitoli e in paragrafi, *Zama* presenta una costruzione interna molto particolare in quanto la sintassi articolata, ricca di subordinate, *mise en abyme* e figure retoriche presente nella prima sequenza, con l'avanzare della narrazione, lascia spazio a frasi sempre più brevi, giustapposte, che velocizzano il tempo.

Questa scelta strutturale-stilistica, oltre ad essere particolarmente proficua nella resa di un clima angoscioso, consolida il tema fondamentale della narrazione, posto sottotraccia dall'autore: il viaggio esistenziale di Zama, un viaggio iniziatico come manifestazione di una «doble búsqueda de la identidad el “ser” y del “deber ser” del habitante de América».⁴

Il protagonista che si muove dalla città alla periferia, abitando nella terza sezione nel bosco, inizia un percorso che va dalla *civilización* alle *barbarie*, una barbarie che si dimostrerà nella sua ferocia (Vicuña Porto) ma che diverrà al contempo ancora di salvataggio (*niño rubio*) a cui il protagonista si aggrapperà al termine del racconto.

La Storia diventa perciò pre-testo, sfondo di un dramma esistenziale svincolato dalla componente cronologica in quanto dramma universale, poiché «es claro que un hombre que espera, sin esperanzas, puede ser personaje de todo los tiempos».⁵

L'epoca coloniale, ricostruita grazie allo studio dei testi di Félix de Azara e Efraín Bischoff, diventa elemento utile alla finzione nella quale si include il problema dell'uomo in relazione con lo spazio in cui vive. Roa Bastos, in uno studio inerente la “nueva novela” latinoamericana, ha riconosciuto come elemento fondamentale, il conflitto tra l'uomo sudamericano e l'ambiente nel quale vive, dissidio presente anche in *Zama*:

[...] tras la lenta anexión del contorno exterior a la problemática de la novela se consuma pues la anexión del mundo interior. Y esta dimensión agudamente dramática, en lucha con los enigmas centrales del individuo, con la caótica y oscura condición humana, pero

⁴ MAURO CASTELLARÍN, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, cit. p. 500

⁵ NALLIM, C., “*Zama*: entre texto, estilo e historia”, *Revistas Científicas Complutenses* vol.1, Madrid, 1972, cit. p.350

también en lucha con la naturaleza física y con las fuerzas del mundo inhumano de las alienaciones; esta dimensión dramática y trágica de la condición existencial del hombre contemporáneo es la que modula en el repertorio de la narrativa de las últimas décadas los temas y problemas más significativos.⁶

Zama si allontana dal romanzo storico in quanto oltre a non presentare sulla scena i tratti tipici del genere, istituisce una relazione parodica con le fonti documentaristiche utilizzate nella fase preliminare alla scrittura. Questo concetto, introdotto da Saer, mette in luce la vicinanza tra le due opere e, contemporaneamente l'unicità della rielaborazione di queste fonti che il mendocino compie. Una parodia-riscrittura che, a differenza dell'imitazione, istituisce un rapporto dialettico con il suo modello, «el cual es recubierto sólo parcialmente para lograr, de ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido».⁷

Di Benedetto ci propone una visione della storia nella quale l'ex *corregidor* Zama, affossato nella colonia, sembra essere un Sisifo sudamericano; condannato a trascinare una pietra fino alla cima di un monte, raggiunta la quale il masso ricade, costringendo Sisifo a ripetere eternamente la risalita, così Zama vive nell'assurdo, in una terra che gli è propria in quanto *criollo*, che rinnega e che vuole abbandonare ma dalla quale viene sempre più fagocitato. La vicinanza con la poetica/filosofia esistenzialista in *Zama* si fa evidente nella scelta della caratterizzazione di un personaggio che attende un cambiamento che mai arriverà, vittima esso stesso della sua inazione. La questione esistenzialista nel romanzo assume però una connotazione puramente "latinoamericana" in quanto il protagonista rimane inetto di fronte ad una realtà-natura che rinnega:

[...] Con ser tan mansa, cuidábame de la naturaleza de esta tierra, porque es infantil y capaz de arrobarme y en la lasitud semidespierta me ponía repentinos pensamientos traicioneros, de esos que no dan conformidad ni, por tiempos, sosiego. Hacia que me diese conmigo en cosas exteriores, el las que, pese a ello me resignaba, podía reconocerme.⁸

Il rapporto conflittuale con il suolo americano si riflette anche a livello relazionale. Zama, misogino e razzista, che considera gli indios come merce di scambio, entra in aperto contrasto con alcuni personaggi all'interno della narrazione i quali sembrano essere la "contracara" dell'ex *corregidor* (Vicuña Porto, Ventura Prieto e Manuel Fernández).

⁶ ROA BASTOS, A., "Imagen y perspectiva de la narrativa latino americana actual". In: MAURO CASTELLARÍN, op. cit. p. 575

⁷ SAER, J. J., "Zama", cit. p. 45

⁸ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Barcellona, Adriana Hidalgo, 2014, cit. p.11

Queste controfigure, a cui si aggiungono gli alter-ego premonitori (scimmia e pesce), contribuiscono ad aumentare la complessità della trama narrativa che si riveste di plurimi significati:

La suma de estas pequeñas historias conforman el texto de *Zama*: novela de aventura amorosa, de búsqueda metafísica y simbólica de un personaje que se convierte en mítico, al simbolizar la situación del hombre americano que busca, en los laberintos del continente su propia identidad.⁹

Condannato a vivere nella colonia, in un ambiente ostile, così come accade ne *Il castello di Kafka* e ne *Il deserto dei tartari* di Buzzati, Zama attraverso i suoi movimenti/spostamenti all'interno del testo intraprende, inconsciamente, un viaggio che lo condurrà fisicamente nella natura selvaggia, un viaggio che, metaforicamente, sarà un percorso di redenzione, di avvicinamento alla terra e al suo essere primigenio. Zama, nel suo ultimo slancio vitale (missione nel Chaco) si riavvicina alla sua natura, intraprendendo una strada abitata da figure misteriose (*niño rubio*, ciechi, indios) e con difficili prove da superare (mutilazione) per poter essere riconosciuto come americano.

Il percorso del protagonista, compiuto all'età di 35 così come la risalita dantesca al Paradiso, ricalca le tappe dei riti di passaggio tipici delle tribù indigene, riti che si concludono con l'integrazione dell'iniziato come neofita all'interno della società. Queste prove, superate da Zama, sembrano però non portare al risultato desiderato in quanto, al termine del libro, il dialogo tra l'*ex corregidor* e il *niño rubio* sembra eludere le aspettative di un cambiamento nel protagonista. Il bambino, figura epifanica che si presenta quattro volte nella narrazione, con le sue parole,¹⁰ convalida la mancata riuscita del rito di passaggio, condannando Zama, ancora una volta, al tempo dell'attesa. Il *niño rubio* che mantiene la stessa età lungo tutta la narrazione, 12 anni, si presenta sin da subito come figura palingenetica, un'apparizione testuale che il protagonista rinnega, riconoscendola solo nell'ultimo incontro.

Zama, alla luce di quanto detto, si rivela romanzo complesso, per i molteplici riferimenti intertestuali, per la profusione e varietà dei procedimenti narrativi che in esso si incorporano, per il valore simbolico che nasce dal discorso, attraverso la scrittura.

⁹ MAURO CASTELLARÍN, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, cit. p. 605

¹⁰ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, p. 294: «No has crecido...». A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo: «Tú tampoco.»

Il testo anticipa, sia nella forma che nel tema, molti romanzi che verranno pubblicati negli anni Sessanta (per esempio *El coronel no tiene quien le escriba*), costruendo un ponte tra la generazione precedente al peronismo (*Generación '55*) e quella successiva (*Boom*).

Quel che ritengo interessante rispetto a questo testo è la preveggenza di Di Benedetto, caratteristica comune agli scrittori attenti alla realtà. L'autore, che compone l'opera in un periodo storico di pace, non solo anticipa ciò che avverrà durante la dittatura (significativo l'episodio in cui il *gobernador* vuole censurare-sequestrare il libro allo scrivano Fernández) ma soprattutto sembra prevedere quel che gli accadrà, facendo di Zama il suo alter-ego. A prescindere dai dati biografici a cui Di Benedetto attinge per la realizzazione di un romanzo *autoficcional*, l'autore descrive un dramma esistenziale nel quale il protagonista, imprigionato nella città di Asunción, vive un esilio forzato, esperienza che lo stesso Di Benedetto farà alla fine degli anni Settanta. Incarcerato senza ragione nel 1975, lo scrittore trascorre i suoi giorni nell'attesa del rilascio avvenuto solo 17 mesi dopo. Scarcerato, il mendocino decide di trasferirsi in Europa, a Madrid, fino al 1984, anno del ritorno a Mendoza. L'Argentina democratica, lacerata dalle ferite del peronismo, si mostrò agli occhi di Di Benedetto come una terra incapace di accoglierlo, privata di opportunità di sviluppo culturale ed economico, scenario che creò nello scrittore un senso di estraneità. Questo nomadismo identitario che connoterà gli ultimi anni dell'autore, il quale non si riconoscerà né in Europa né in Argentina, combacia perfettamente con la condizione di Zama il quale, nel finale, desidera integrarsi nel territorio americano (Argentina) ma, al contempo, viene rifiutato da questo.

Di Benedetto, rispetto a ciò, diventa orfano per la seconda volta, abbandonato a sé stesso, in precario equilibrio tra Sudamerica e Europa:

Siento una gran frustración. Lentamente, estoy volviendo al exilio porque no han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato con el área de cultura oficial. [...] Me hablaron de «austeridad». Salvo por mi modesto trabajo en la Casa de la Provincia de Mendoza, me resulta muy difícil sobrevivir.¹¹

Bolaño, nel suo racconto *Sensini*, narra l'incontro avuto con il mendocino, conosciuto negli ultimi anni della sua vita. La scrittura di Bolaño diventa testimonianza della

¹¹ HALPERÍN, J., "Lentamente estoy volviendo al exilio", Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto, in *Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio de 1985, p. 18. In: MAURO CASTELLARÍN, art. cit. p. 56

condizione esistenziale di Di Benedetto, testo che rilancia l'opera dibenedettiana all'interno del contesto letterario contemporaneo:

La carta concluía enfatizando que lo ideal sería hacer otra cosa, por ejemplo vivir y escribir en Buenos Aires, sobre el particular pocas dudas tenía, pero que la realidad era la realidad, y uno tenía que ganarse los porotos (no sé si en Argentina llaman porotos a las judías, en Chile sí) y que por ahora la salida era ésa. Es como pasear por la geografía española, decía.¹²

Il terzo capitolo pone a confronto il testo dibenedettiano con la messa in scena proposta da Lucrecia Martel.

Il primo paragrafo biografico, presenta una breve sinossi dei film precedenti a *Zama*, considerando in particolar modo gli elementi stilistici e tematici della poetica/estetica cinematografica della cineasta: le inquadrature in primo piano dei personaggi, l'uso del sonoro come componente espressiva ed evocativa, la presenza nella scena di "corpi idrici" statici, la denuncia dell'ipocrisia della classe borghese, lo scontro generazionale e il conflitto culturale tra i protagonisti appartenenti a differenti ceti sociali ed etnie.

Il secondo paragrafo prende in esame le differenti teorie e definizioni del processo trasformativo di riscrittura del testo letterario nella messa in scena cinematografica. L'indagine teorica muoverà i suoi passi principalmente dal testo di Nicola Drusi *Il cinema come traduzione* e dagli studi semiotici in esso presentati.

L'ultima parte del capitolo analizza la trasposizione compiuta da Martel, non solo evidenziando temi e forme presenti nel film, ma soprattutto sviluppando un confronto con il romanzo, volto a mettere in luce le peculiarità del testo cinematografico; un paragone lontano da un gioco di equivalenze, esercizio sterile per la valorizzazione dell'opera, quanto piuttosto un dialogo tra i due testi (letterario e filmico) in cui il primo diviene palinsesto del secondo.

Attiva sin dagli anni Novanta, riconosciuta a livello internazionale ma poco nota ai non addetti ai lavori, Lucrecia Martel s'inserisce all'interno dell'ambiente cinematografico "europeista-hollywoodiano" allontanandosi però dalle sue logiche di mercato. I film della

¹² BOLAÑO, R., *Sensini*, in *Llamadas telefónicas*, Alfaguera, Narrativa Hispánica- Biblioteca Nacional Roberto Bolaño, Barcelona, 2017, cit. p.21

cineasta argentina, attraverso la messa in scena di drammi familiari che avvengono all'interno di un microcosmo borghese, divengono manifesto politico contro l'usurpazione visiva che l'agiata classe bianca ha avuto all'interno dell'ambiente cinematografico e a livello politico-sociale argentino.

Martel, così come molti registi del "Nuevo Cine Argentino", denuncia l'ipocrisia del ceto borghese, metaforizzato in edifici fatiscenti e acque putride, il quale ignora la presenza dell'Altro (nativi americani) considerato come attore marginale all'interno di una società usurpatrice e vile. La cineasta, nei suoi lavori, mette in luce questa discrepanza classista, rilanciando un cinema nel quale l'eccezionalismo identitario europeizzante argentino, lascia spazio ad una nuova identità, eterogenea, in cui il diverso si mostra come elemento salvifico, capace di reagire al cambiamento.

In *Zama* (2017), la cineasta recupera questi elementi che abitavano le opere precedenti, inserendoli all'interno di una sceneggiatura che "traduce" nello schermo il testo dibenedettiano. Nonostante *Zama* sembri essere molto lontano dalle tre opere antecedenti -prima trasposizione cinematografica della regista, protagonista maschile, ambientazione storica- la scelta stilistica e narrativa, convalidano la vicinanza di questo ultimo lavoro con la "Trilogía de Salta". Le inquadrature in primo piano del volto del protagonista, il sonoro che delimita l'ambiente e definisce la psicologia dei personaggi, i dispositivi visivi attraverso cui l'Altro si mostra a Zama, l'acqua che scorre per poi arrestarsi, sono gli elementi espressivi utilizzati da Martel nella messa in scena del romanzo; componenti fondamentali per la resa sullo schermo della complessità del testo dibenedettiano.

Oltre ad usufruire del potenziale insito nel mezzo cinematografico ovvero la traduzione dei segni linguistici in immagine, la cineasta aggiunge valore alla componente iconografica attraverso il sonoro. L'uso che la regista fa del suono, non solo amplifica quel che l'inquadratura mostra, ma, soprattutto diviene elemento espressivo strutturale - come nel caso della canzone de "Los Indios Tabajaras"- e diegetico fondamentale per la caratterizzazione del protagonista.

Inoltre, attraverso il suono, Lucrecia Martel riesce a rendere nel film, la complessità narrativa e linguistica presente in Di Benedetto, trasformando la narrazione autodiegetica presente nel romanzo, in una narrazione costellata da personaggi che nella loro pluralità di voci, definiscono il protagonista. Zama non sarà più testimone e narratore della sua vita, come nel romanzo, ma protagonista di una vicenda che prende forma nel dialogo.

Sarà attraverso le risate delle donne che lo spettatore capirà l'impotenza di Zama di fronte al suo destino; sarà nelle parole di Emilia che conoscerà la paternità dell'ex *corregidor*; sarà nel silenzio di Malemba che comprenderà la violenza della colonizzazione e l'impossibilità di dialogo con l'Altro.

Zama non è solo la trasposizione dell'omonimo romanzo, ma è anche prolungamento visivo e contemporaneo dello stesso. Nel film, alla parodia della Storia ravvisabile soprattutto nella riscrittura che Di Benedetto fa delle fonti storiche da cui attinge, si aggiunge la denuncia del potere bianco, machista, furia colonizzatrice che invade un territorio non loro, calpestando terreno e corpi.

La ricerca identitaria che muove l'azione dello *Zama* dibenedettiano cede il passo alla necessità di dar voce a chi mai ha rinnegato la sua essenza primigenia, l'identità americana, opponendosi al dominio europeo. Martel riscrive il romanzo, riadattandolo alle sue necessità espressive, eliminando figure fondamentali nel testo (*niño rubio*) e aggiungendo nuovi elementi (presenza continua dell'acqua, donne non sottomesse all'uomo, etc) che collaborano alla costruzione di un testo filmico autonomo il quale «inventa senza tradire»¹³, assioma fondamentale della trasposizione filmica secondo Truffaut.

¹³ TRUFFAUT, F., *Una certa tendenza del cinema francese*, cit. p. 61. In: AA. VV., *La pelle e l'anima: intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di Giovanna Grignalfini, Firenze, La casa USHER, 1984

I

Antonio Di Benedetto: panorámica biográfica

Antonio Di Benedetto si inserisce nel contesto letterario argentino di metà Novecento come un autore peculiare, atípico e poliedrico fautore di una poetica complessa e spesso oscura anche agli occhi della critica più affermata. Questo capitolo avrà il compito di istituire un discorso basato sui dati biografici dell'autore utili alla comprensione del suo sviluppo letterario. Retto da un nesso di causalità, il discorso non abbraccerà un'ottica riduzionista alla Sainte-Beuve, ma una prospettiva di largo respiro includente fattori storico-culturali, tangenti al focus di discussione.

Nel suo racconto *Autobiografía*, scritto nel 1968, Di Benedetto descrive in pochissime righe il sunto della sua carriera letteraria e i suoi interessi, dando al lettore la possibilità di comprendere la sua opera a partire da questi elementi. Per la sua importanza, mi pare utile riportare il testo, per poterne evidenziare successivamente gli elementi rilevanti per l'analisi preposta antecedentemente:

He leído y he escrito. Más leo que escribo, como es natural, leo mejor que escribo. He viajado. Preferiría que mis libros viajen más que yo. He trabajado, trabajo. Carezco de bienes materiales (excepto la vivienda que tendré). Una vez, por algo que escribí, gané un premio, y después otro y después... hasta unos 20 de literatura, uno de periodismo y otro de argumentos de cine. Una vez tuve una beca, que me dio el Gobierno de Francia, y pude estudiar algo en París. Un tiempo quise ser abogado y no me quedé en querer serlo, estudié mucho, aunque nunca lo suficiente. Después quise ser periodista. Conseguí ser periodista. Persevero. Una época anduve de corresponsal extranjero (por ejemplo, revolución de Bolivia, la que llevó al poder a René Barrientos). Yo quería escribir para el cine, y también periodista de cine. Una vez fui al Festival de Berlín, y otra al de Cannes, y otra a Hollywood, el día de los Oscar, y otra... Bueno, en el Festival de Mar del Plata un año me pusieron en el jurado internacional de la Crítica. Soy argentino, pero no he nacido en Buenos Aires. Nací el Día de los Muertos del año 22. Música, para mí, la de Bach y la de Beethoven. Y el "cante jondo". Prefiero la noche. Prefiero el silencio.¹⁴

¹⁴ DI BENEDETTO, A., *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015, cit. p.35

Il testo ci presenta i dati biografici fondamentali dell'autore, legati a giudizi di valore da parte dello stesso, capaci di dar vita ad un racconto oggettivo e al contempo molto personale. Ripercorrendo a ritroso rispetto all'esposizione fornita, si darà vita ad un panorama biografico il più esaustivo possibile.

1.1 I primi anni

Antonio Di Benedetto nasce il 2 novembre del 1922 a Mendoza, provincia situata a ovest dell'Argentina, parallela a Buenos Aires. Crescere ai margini della capitale, fulcro culturale in relazione con il mondo europeo, diede adito allo sviluppo di una critica letteraria tendente a categorizzare l'autore come regionalista, provinciale, complicando la possibilità di inserirsi all'interno di un *corpus* letterario argentino fino agli anni Sessanta. Considerare Mendoza come satellite di Buenos Aires era opinione diffusa, tanto che Carlos Nallim ci dice:

Cuando se piensa en Mendoza, a unos mil kilómetros de Buenos Aires, respaldada en la enorme cordillera, que poco más allá delimita la provincia del mismo nombre con Chile, puede caerse en el error de pensar en una Mendoza fuertemente folclórica, en una ciudad americana del hinterland, de sabor colonial o algo así. La verdad es otra. Se trata de una ciudad moderna, donde si alguna vez hubo algún monumento colonial digno de conservarse desapareció con el terremoto de 1861 [...]. A partir de 1880, y con la llegada del ferrocarril, una inmigración aluvional transforma a Mendoza radicalmente.¹⁵

Quanto detto dallo studioso decostruisce ogni preconcetto folclorista nei confronti della letteratura dibenedettiana, proponendo un'immagine di Mendoza come città dallo sviluppo culturale peculiare e complesso, ricca di interferenze antropologiche. Nonostante una visione dicotomica, impugnata dalla critica, tra Buenos Aires e provincia, Di Benedetto mai si identificherà in modo totalizzante né nella capitale né in Mendoza.

Come vedremo, in maniera dettagliata successivamente, l'autore inserirà nelle sue opere temi universali, utilizzerà stili differenti appartenenti alle molteplici tradizioni che convivono nel Paese:

Ciertamente, hay obras más, cortas y largas, que sin pérdida de sustancia ni cambio de estilo pudieron tener escenarios y personajes extra continentales. No otras, sin embargo.

¹⁵ NALLIM, C. O., "Cinco narradores argentinos", Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, cit. p. 116

Mi libro que mejor considero, *Zama*, contiene variadas esencias: el misterio y la aventura, el amor y la continencia, la angustia, la muerte, y la espera. Son temas universales. No obstante, para ilustrarlos en una obra ambiciosa como la que me proponía, yo no tenía opción: solo americanos tenían que ser los personajes y el escenario. Y no cualquier punto de América, sino de un sitio de condiciones acentuadamente expresivas y significativas, que resultó ser el Paraguay, país que en el libro no está mencionado ni una sola vez.¹⁶

Oltre a questo aspetto geopolitico e culturale di Mendoza, Nallim mette in risalto un aspetto sociologico interessante: l'immigrazione di fine Ottocento. L'importanza di questo dato è duplice poiché interesserà non solo l'ambito biografico di Di Benedetto ma anche quello letterario, influenzando nello sviluppo della sua poetica.

Figlio di genitori di discendenza italiana, l'autore mai si porrà un problema di appartenenza al territorio argentino, un "esistenzialismo da *criollo*", poiché i figli degli immigrati di prima generazione si sentivano parte del popolo argentino, ma vivrà all'interno dell'ambiente domestico un dialogo continuo con la cultura di appartenenza dei genitori.

Non sono rare le occasioni in cui Di Benedetto parlerà di Pirandello, includendolo tra i suoi maestri:

Los escritores latinoamericanos que mayor influencia tuvieron en mí, y por cierto los más significativos a mi modo de ver, son Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, [...] Luigi Pirandello, Albert Camus y Pär Lagerkvist; a ellos se suma el norteamericano William Faulkner.¹⁷

Fino a raggiungere una sorta di identificazione con lo stesso:

Cité antes a Pirandello, y lo voy a repetir. Pirandello, como yo, era nativo de Sicilia, y escribió con el sentimiento de un siciliano, de un campesino, con gran afecto por la familia y con los odios familiares también. Mi familia es siciliana, yo soy siciliano, leo todos los libros, las novelas que encuentro que tengan que ver con Sicilia, todas las películas que tienen que ver con el sur de Italia las devoro y me siento muy italiano del sur.¹⁸

Se questa affiliazione si nota in particolar modo a livello tematico, sul piano formale inciderà moltissimo la tradizione orale tramandata dalla madre, la quale «tenía la memoria

¹⁶ LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto", cit. p. 123, in *Dialogo con America Latina*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972

¹⁷ Ibidem p. 130

¹⁸ RECIO, P., "La soledad como protección", en *Quimera*, No. 59, Barcelona, diciembre de 1986, cit. p.39

regada por la fantasía. Las fábulas, las leyendas de la baja Italia y también las de Brasil - país donde se fabula mucho, y ella pasó su infancia allí-, enriquecían sus recuerdos».¹⁹

La convivenza di questi elementi, geografici e parentali, influirà nella costruzione di un'opera complessa e difficilmente categorizzabile.

1.2 Giornalismo e letteratura

Il 13 febbraio 1933 si può considerare come l'anno di svolta, fondamentale per l'autore rispetto al suo sviluppo di carriera. All'età di 10 anni Di Benedetto perde il padre, probabilmente suicida²⁰, con il quale condivideva la passione per il mondo della botanica. La scomparsa del genitore comportò una crisi esistenziale nell'autore, abitata da sensi di colpa e da un'idea di predestinazione, come visto già in *Autobiografía* («Nací el día de los muertos»), che diverranno il *fil rouge* del suo corpus letterario.

In *Los suicidas*, pubblicato nel 1965, Di Benedetto veste la sua scrittura con l'abito della confessione, mettendo sul foglio il tema del suicidio, frutto di una riflessione postuma alla scomparsa del padre.

Il tragico evento, oltre a lasciare traccia nell'intimità dell'autore, procurò gravi problemi economici nella famiglia dello stesso che iniziò a collaborare con alcune riviste regionali all'età di 14 anni per poter racimolare un po' di denaro. L'avvicinamento al mondo giornalistico avvenne in realtà all'età di 11 anni durante un viaggio con lo zio, a Buenos Aires che non solo sarà funzionale per l'avvicinamento al giornalismo ma anche per lo sviluppo di una conoscenza approfondita in campo letterario, grazie alla lettura della rivista *Leoplán* nella quale venivano pubblicate opere di scrittori nazionali ed internazionali:

Cuando tenía once años, poco después de la muerte de mi padre, cuando quedamos solos y había mucha tristeza en la casa, una tristeza que a mí me hizo intenso mal. Me empecé a comer por dentro y me fui apagando. Un tío que viajaba con frecuencia, me trajo a Buenos Aires [...]. Me hizo un bien y me regó para un mal.

¹⁹ ZARAGOZA, C., "Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar". Reportaje en *Crisis*, Buenos Aires, 1974, No. 20. In: MAURO CASTELLARÍN, op. cit. p. 32

[...] Pero ese viaje me deparó otra sorpresa, me produjo otro bien, de un orden parecido. Decidí comprar una revista. Hasta ese momento había leído revistas como *El Tony* —de historietas—, o *Tit-Bits* —que contaba historias, con narración escrita—. Aquel día me llamó la atención una revista diferente. Se llamaba *Leoplán*. Fue el primer *Leoplán* que compré —sería el tercero o cuarto de la colección—, y leí, completa, la novela que incluía. Era de Edgar Allan Poe. Leí toda la serie y valoré la gran oportunidad de adquirir tempranamente nociones de novela, a través de muchas grandes novelas. Y fue porque vi esa revista en un kiosco en Buenos Aires. En Mendoza tal vez hubiera tardado años en descubrirla.²¹

Interessante notare come l'esperienza di questo viaggio sia dicotomica; se da una parte la capitale alimenterà nuovi interessi nell'autore, dall'altra si presenterà come luogo sottomesso a logiche di mercato europeizzanti, cieco ad ogni proposta proveniente dalla provincia.

La lettura di *Leoplán* e la perdita del padre, spinsero Di Benedetto ad avvicinarsi alla scrittura:

Se produjo a raíz de una muerte, la de mi padre. Yo había leído *Juvenilia*, tenía 10 años. Una atmósfera de muerte envolvía a mi casa. Entonces se me ocurrió contar lo que estaba pasando allí. Y empecé. Y eso se desarrolló.²²

Tra il 1933 e il 1934 compone i suoi primi racconti, in cui la componente autobiografica si rivela sin dal titolo: *Diario de mi felicidad trunca* e *Soliloquio de un príncipe niño*. Quest'ultimo verrà pubblicato nel 1934 nella rivista mendocina *Sendas*, il cui direttore era Americo Calí, padre della denominata *Generación Regionalista* di Mendoza. Se Jimena Néspolo in *Ejercicios de pudor* (2004), sottolinea l'influenza di Calí nella creazione della prima opera di Di Benedetto *Mundo animal*, personalmente aggiungerei anche l'influsso a livello professionale che ebbe nel giovane scrittore; così come Di Benedetto, Americo Calí intraprese una carriera in ambito giuridico, abbandonata per dedicarsi interamente alla letteratura.

La collaborazione con il settimanale *La Semana*, iniziata nel 1938, durò un anno, durante il quale il mendocino scrisse le sue prime recensioni cinematografiche. L'interesse per il

²¹ ZARAGOZA, C., "Antonio Di Benedetto: Los cuentos de mi madre me enseñaron a narrar", Reportaje en *Crisis*, Buenos Aires, 1974, No. 20. MAURO CASTELLARÍN, op. cit. p. 32

²² BRACELI, R., "Un escritor en serio", revista *Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1972, pp. 81-84. In: MADE BARONETTO, art. cit. p.13

mondo dello spettacolo nutrito sin dall'adolescenza, gli permise di far parte della redazione del quotidiano *Los Andes*, come responsabile della sezione "Artes y Espectáculos". Lavorare per un giornale di grandissima tiratura, che coniugava l'interesse cinematografico a quello letterario, comportò l'abbandono negli anni Quaranta dei suoi studi giuridici, intrapresi con l'obiettivo di diventare un politico:

Yo quería ser político. Me pareció que la abogacía preparaba para eso. También quería ser profesor de letras. No sabía bien. Había heredado la biblioteca de mi padre. Para enseñar había que ser abogado o médico. Yo estudié cuatro años abogacía. Como alumno libre. Progresivamente me puse a leer novelas. Estaba entre los libros de derecho y las novelas. Tuve que decidirme. Y me decidí por las novelas.²³

Divenuto direttore della sezione "Artes y Espectáculos", Di Benedetto partecipa a molti festival di cinema internazionali nei quali incontra registi e scrittori come Bergman, Buñuel, Sartre, Robbe-Grillet, considerati astri nel campo cinematografico e letterario; la possibilità di prendere parte a questi eventi, non solo dava l'opportunità all'autore di conoscere i suoi maestri ma anche di venire a contatto con una realtà esterna ed estranea all'Argentina; la produzione di rassegne cinematografiche di pregio lo portò ad essere membro della giuria del terzo festival del film di Mar de la Plata nel 1961 durante il quale conobbe Cesare Zavattini; la testimonianza di questo dialogo ci viene data da Di Benedetto stesso:

Un día, como ni Cesare Zavattini ni yo sabíamos nadar –relata–, nos pusimos a conversar en la playa, él, yo, el documentalista mendocino Jorge Giannoni y el periodista Alberto Mathé.²⁴

Nonostante il carattere contingente dell'affermazione, credo che questo incontro sia stato particolarmente importante per lo sviluppo successivo del mendocino; Zavattini, quando incontrò Di Benedetto, era conosciuto a livello europeo come uno dei massimi sceneggiatori di film neorealisti italiani. Appartenente ad una generazione antecedente a quella dell'argentino, Cesare Zavattini si proponeva ai suoi occhi come una guida capace di coniugare interesse letterario e cinematografico, meta alla quale lui ambiva. Un altro dato sembra sostenere la vicinanza tra i due scrittori.

²³ BARCELI, R., "Un escritor en serio", rivista *Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1972, pp. 81. In: MADE BARONETTO, art. cit. p.15

²⁴ OVIEDO, J., "Antonio Di Benedetto: el periodista cercano, el hombre distante", *Boletín de la Academia Nacional de Periodismo*, Año VIII, No. 20, Buenos Aires, 2006, pp. 35-60

L'autore italiano nel 1955 scrisse la sceneggiatura de *"Il tetto"*, film diretto da Vittorio De Sica nel quale viene narrata la difficile ricerca di una casa da parte di una giovane coppia sposata, la quale deciderà di costruire una baracca in un terreno comunale; il titolo del film riprende il dramma oggettuale dello sviluppo tematico – la costruzione di una casa- in quanto la possibilità di dimorare in suolo pubblico era possibile per legge solamente se si riusciva a terminare la costruzione della casa- arrivare al tetto- entro la stessa giornata di appropriazione dell'area. Il film riporta gli aspetti caratteristici del neorealismo italiano, inzuppato di povertà e dramma esistenziale, che apparentemente poco ha a che vedere con l'opera dibenedettiana.

Nel 1964 Di Benedetto darà alle stampe *El silenciero*, il cui protagonista è uno scrittore ossessionato dal rumore che cerca disperatamente una dimora immersa nel silenzio; lo scopo di questa ricerca che ricalca le orme dei protagonisti del film di De Sica, è trovare un posto adatto alla scrittura del suo libro *El techo* (Il tetto). A prescindere dalla concomitanza nominale, *el techo*²⁵ diventa oggetto agognato dal protagonista, come dalla coppia di sposi di Zavattini, poiché incapace di trovare una dimora adatta alla stesura dell'opera tanto che rimarrà incompleto come il tetto della dimora in De Sica. Se Zavattini utilizza, come movente dell'azione la povertà dei protagonisti seguendo una logica neorealista che mai condanna il soggetto, Di Benedetto declina la situazione in chiave esistenzialista tanto che *El techo* sarà «mi libro sobre el *desamparo*²⁶» lasciando il protagonista in compagnia delle sue ossessioni.

Parallelamente al lavoro giornalistico che lo vide docente per pochi anni all'Universidad Nacional de Cuyo nel corso di "Práctica y Redacción Periodística", nel 1953 pubblicò *Mundo Animal* che ottenne la "Faja de Honor" da parte della SADE (Sociedad argentina de escritores). Pubblicato dalla casa editrice mendocina D'Accurzio, in un centinaio di copie, *Mundo Animal* racchiude un insieme di racconti scritti tra il 1935 e il 1953.

Il tema della colpa, la presenza del simbolismo animale, l'angoscia e una pulsione autodistruttiva che conduce all'inefficienza, sono i protagonisti di questi brevi testi di carattere fantastico che s'inseriscono all'interno di un panorama più ampio, comprendente autori quali Cortázar, Bioy Casares, discepoli di Borges. L'interesse per il mondo fantastico fu alimentato negli scrittori dalla pubblicazione dell'*Antología de la*

²⁵ Qui volutamente in minuscolo "el techo" per indicare sia il titolo del libro incompiuto del protagonista che il tetto come protezione abitativa (N.d.A)

²⁶ Il corsivo è mio

literatura fantástica, figlia di un lavoro collaborativo di autori vicini alla casa editrice *Sur* (Borges, Ocampo, Bioy Casares) che evidenziò la rottura con la tradizione letteraria precedente, promuovendo una nuova ricerca pensata come attività ludica, intellettuale, ancorata all'elemento fantastico.

Antonio Di Benedetto e Julio Cortázar sono i discepoli di questa nuova poetica del genere fantastico, nella quale l'elemento irreal diviene mezzo attraverso cui fuggire dalla quotidianità. A tal proposito ritengo interessante esporre un breve confronto tra *Mundo Animal* (1953) e *Bestiario* (1951) di Cortázar, opere di genere fantastico, pubblicate a pochi anni di distanza e accomunate dalla presenza di animali, co-protagonisti della vicenda narrata. Entrambi i libri presentano uno scenario kafkiano nel quale non ci sono né mostri né eventi soprannaturali ma un mistero sotteso che si mostra senza rivelarsi. Ad accomunare gli scrittori è inoltre lo stretto rapporto che istituiscono tra scrittura e racconto fantastico, considerando, quest'ultimo un luogo dove il linguaggio esercita il suo lavoro, evocando, fabbricando nuove immagini che danno vita ad una nuova realtà.

Bestiario, titolo che si richiama alla tradizione medievale, è una raccolta di racconti nei quali i protagonisti vengono a contatto con una nuova realtà, una realtà fantastica, grazie alla presenza di animali che irrompono nella scena. In Cortázar, come in Di Benedetto, l'elemento fantastico invade la quotidianità tramite un avvenimento impossibile da spiegare attraverso le leggi dello stesso "mundo familiar" nel quale il personaggio vive. Nel racconto "Lettera a una signorina di Parigi", l'irruzione nella scena di coniglietti bianchi, sputati dalla bocca del protagonista, diviene mezzo grazie al quale l'autore spinge il lettore a rompere la «crosta delle apparenze», chiedendogli di integrarsi in questa estraneità «fino al punto in cui l'eccezionalità di questa condizione tende a diventare una condizione naturale».²⁷

Il protagonista borghese del testo di Cortázar, dopo aver traslocato in un nuovo appartamento, inizia a vomitare candidi coniglietti che, con il passare dei giorni, aumentano di numero occupando sempre più spazio. Se l'elemento di rottura con il reale (coniglietti) in un primo momento fa breccia nella routine quotidiana, permettendo al protagonista di intravedere una nuova realtà, lo stesso elemento, con l'avanzare del racconto, diviene la ragione del suicidio del personaggio. L'intento maieutico di Cortázar, che in principio si propone di creare una nuova realtà in cui l'uomo possa liberarsi dalla

²⁷ CORTÁZAR, J., *Del racconto e dintorni*, a cura di Bruno Arpaia, Guanda, Parma, 2009, cit. p.36

precarietà delle rappresentazioni e delle parole, si trasforma, nel finale, in elemento distruttivo a cui il personaggio non riesce a reagire.

Questo aspetto brutale che si cela nel racconto sembra essere condiviso anche da Di Benedetto il quale, attraverso l'elemento fantastico, presenta una realtà che si oppone all'uomo.

La malvagità del reale produce immagini responsabili della distruzione dell'uomo tanto da rendere l'irrealtà un rifugio, ma allo stesso tempo, uno spazio in cui sviluppare una riflessione sulla misteriosa esistenza dell'uomo e «sobre la perfectibilidad del ser humano».²⁸

Mundo Animal presenta una serie di testi nei quali i protagonisti, narratori della vicenda, vengono attaccati da creature che essi stessi hanno alimentato e fatto albergare in loro. A tal riguardo, Fabiana Varela sostiene che gli animali possano essere considerati come allegorie di temi presenti nell'orizzonte culturale dell'epoca, quali la separazione corpo-coscienza, l'aggressione del corpo attraverso mutilazioni o morte, la coscienza della propria corporeità e soprattutto lo sguardo dell'altro che reifica e aliena il corpo.²⁹

Nel racconto "Mariposas de Koch" questa dualità insita nell'essere umano viene raffigurata dalle rosse farfalle che vivono all'interno del protagonista. Il soggetto del racconto, osservando un asino mangiare margherite indivia la «placidez de vida y serenidad de espíritu» dell'animale, considerata «obra de las candidas flores»³⁰. Il desiderio di raggiungere la stessa serenità d'animo, spinge il protagonista a mangiare il fiore nel quale, però, si posa una farfalla bianca. Questo atto, ingerire la farfalla, dà avvio ad un racconto fantastico che metaforizza la condizione del protagonista. Alla prima farfalla si unisce una seconda («se entrodujo ella misma, en un vuelo, presumí yo»³¹) seguita da una terza, deglutita inavvertitamente. Attraverso le parole del protagonista capiamo che i tre insetti rappresentano la trasposizione animale di una triade amorosa, costituitasi grazie alla «intimididad forzosa en mi interior que ha de haber facilitado los

²⁸ CRIACH, S., "Animal/humano: proximidades y fronteras", in *Mundo animal y otros textos de Antonio di Benedetto*, Anclajes, vol. XXII, No. 2, mayo-agosto, Córdoba, 2018, pp. 35-56

²⁹ VARELA, F., "Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto", *Revista de Literatura Modernas*, no. 37, UNCuyo, 2007, pp. 209-228

³⁰ DI BENEDETTO, A., "Mariposas de Koch", cit. p. 43. In: DI BENEDETTO, A., *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2015

³¹ DI BENEDETTO, A., "Mariposas de Koch", cit. p. 43

propósitos de la segunda de mis habitantes». ³² Questa relazione amorosa apparentemente idillica all'interno del corpo del protagonista, consapevole di essere fautore della sua distruzione dal momento in cui accoglie le farfalle nel suo corpo, si trasformerà nella causa dei suoi mali. Gli insetti, che nel finale del racconto verranno sputati mutati di colore (da bianchi a rossi), non saranno nient'altro che la trasposizione figurale della malattia che vive all'interno del protagonista: la tubercolosi.

Le farfalle, una volta ingoiate iniziano a moltiplicarsi all'interno del corpo del protagonista, figliando esattamente come accade nel mondo reale-umano:

Esto desde luego, allanó inconvenientes cuando el matrimonio comenzó a rodearse de párvulos. [...] Allí estuvieron ellas hasta que las hijas crecieron y, como vosotros comprenderéis, desearon, con su inexperiencia, que hasta a las mariposas pone alas, volar más allá. Más allá era fuera de mi corazón y de mi cuerpo. ³³

La convenzione che diventa gabbia per la libertà del singolo e la consapevolezza di essere noi stessi artefici della nostra prigionia, vengono trasfigurati nell'impossibilità delle farfalle di poter uscire dal corpo del personaggio il quale alimenta ma allo stesso tempo uccide gli insetti.

Come nel racconto di Cortázar, gli animali di Di Benedetto vengono espulsi dal protagonista, vomitati senza però lasciare sospetti rispetto alla loro valenza allegorica. In "Mariposas de Koch", l'autore dice esplicitamente al lettore che le farfalle tinte di rosso e sputate dal protagonista sono in realtà coaguli di sangue, non lasciando perciò spazio all'interpretazione. Questa sovrapposizione tra reale e irreale viene confermata inoltre dal titolo stesso del racconto il quale fa riferimento a Robert Koch, medico che nel 1882 scoprì l'agente eziologico della tubercolosi.

Rispetto a Di Benedetto, Cortázar sembra invece voler lasciare maggior libertà di interpretazione al lettore contando sulla sua «capacità di vedere e sentire il fantastico, che non ha immagini ma relazioni aperte, che ha formule, ma valenze libere». ³⁴

In merito alla presenza animale nei due testi, ritengo, infine, interessante analizzare il processo attraverso cui si installano nei protagonisti.

³² DI BENEDETTO, A., "Mariposas de Koch", cit. p. 43

³³ Ibidem p.44

³⁴ CORTÁZAR, J., *I racconti*, ET Biblioteca, Torino, 2014, cit. p.XIII

Se i coniglietti di Cortázar vengono espulsi, le farfalle di Di Benedetto vengono prima ingerite e poi sputate. Questo dettaglio che in apparenza può sembrare banale, diviene rilevante al fine di poter comprendere la relazione che i due autori intessono tra realtà e fantastico. L'animale di Cortázar nasce all'interno del protagonista, come conseguenza di una società convenzionale (corpo) nella quale l'uomo si sente soffocato e a cui cerca di trovare rimedio rifugiandosi in una nuova realtà (animale) in aperto dialogo con il reale (i conigli vivono nell'appartamento). Le farfalle di Di Benedetto, aggiungono un movimento in più rispetto ai coniglietti di Cortázar in quanto vengono sputate solo dopo essere ingerite dal protagonista. Questa digestione volontaria sembra riflettere quanto sostenuto dall'autore, il quale ravvisa nell'uomo la responsabilità della malvagità del mondo. L'elemento esterno (farfalle) viene inserito all'interno della quotidianità (corpo), sottovalutando l'azione distruttrice che questa intrusione può comportare nell'organismo (tubercolosi).

Ancora una volta l'uomo dibenedettiano si dimostra artefice del proprio destino e vittima della sua stessa inazione. Questo commensalismo animale verrà considerato dalla studiosa Fabiana Varela, elemento fondamentale dei racconti di *Mundo animal*, nei quali il corpo dei protagonisti viene invaso da forze esterne:

[...] El cuerpo es la persona completa, agredida en su totalidad por diversas fuerzas externas, algunas directamente revulsivas pero otras al parecer inofensivas, que se instalan dentro suyo-se hacen parte de su cuerpo- para destruirlo desde dentro. [...] Por otra parte, es una indagación sobre el dolor y la violencia, desde una mirada ética que toma como referencia aquello de lo cual no podemos desprendernos y que nos permite tomar conciencia plena de lo que significa el dolor y la mutilación: nuestro cuerpo.³⁵

L'attività letteraria a partire dagli anni Cinquanta divenne sempre più prolifica tanto che nel 1955 pubblicherà *El pentágono: Novela en forma de cuento*, nel 1956 *Zama*, opera che gli darà fama internazionale, nel 1957 *Grot* e nel 1958 *Declinación y Ángel* in edizione bilingue. A prescindere dalla velocità di pubblicazione dei testi, di cui alcuni erano già stati pubblicati all'interno di riviste locali, quel che importa è la poliedricità tematica e formale che i testi riproducono, considerata come necessità primaria

³⁵ VARELA, F. I., "Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto", cit. p. 223

dall'autore, il quale sosteneva che la letteratura «debe cambiar ante todo. Y luego yo también debo cambiar de libro en libro. Y yo lo fui intentando».³⁶

Questa intenzione è ben chiara se consideriamo la tecnica formale adottata nel *El pentágono*. L'opera presenta una struttura architettonica interna molto particolare, in quanto ogni racconto è indipendente ma si unisce agli altri attraverso una trama sottesa. La volontà di sperimentazione è ben evidente a livello formale in quanto, come deducibile dal titolo, si sviluppano due trame a sé stanti che riportano le vicende di un triangolo amoroso, le quali, sovrapponendosi danno vita alla figura geometrica del pentagono. Non è insolita, per questi anni, la volontà di istituire una sorta di dinamica labirintica all'interno del testo, frutto di tensioni geometriche implicite.

Zama, di un anno successivo a *El pentágono*, si presenta come un romanzo esistenzialista, ambientato a fine Settecento che segue uno sviluppo lineare cronologico, diviso in tre parti. L'elemento sperimentale qui, ad una prima lettura pare essere assente rivelandosi in un secondo momento sottotraccia a livello linguistico e formale, come vedremo nel capitolo successivo.

Grot, secondo libro di racconti dell'autore, edito dalla casa editrice D'Accurzio include cinque racconti i cui protagonisti sono personaggi semplici, ritagliati all'interno di contesti quotidiani attraverso le cui voci l'autore dà vita alla sua idea antropologica e psicologica del genere umano, riallacciandosi alla tradizione pirandelliana.

Come accadrà con *El pentágono* che sarà ripubblicato nel 1974, anche *Grot* verrà sottoposto ad una revisione autoriale il cui risultato sarà l'edizione del 1969 con il nome di *Cuentos claros*.

Sulla base di quanto detto, l'intento autoriale di innovazione continua, si concretizzerà all'interno delle sue opere dando vita ad un *corpus* letterario poliedrico per forme e generi:

La producción de Di Benedetto tiene cierta amplitud, dentro de la contención de que su exigente actitud literaria le ha impuesto. Ella abarca en cuento, la novela y en menor grado el guión cinematográfico. [...] Sus temas se reiteran a la manera sinfónica, en una labor

³⁶ Intervista di Serrano Soler: <http://www.senalu.tv/tv/item/55>. In: MADE BARONETTO, art. cit. p.111

fundamentalmente narrativa, que desborda lo narrativo puro hacia la simbolización poética. *Di Benedetto escribe parábolas*.³⁷³⁸

Nonostante il carattere riduttivo che una schematizzazione può avere nei confronti dell'opera dibenedettiana, a fini chiarificatori, si potrà sostenere che la fase creativa sia divisibile in due epoche: la prima caratterizzata dalla sperimentazione formale e costellata di elementi fantastici e simbolici, la seconda, comprendente i romanzi, nella quale le nuove tecniche narrative sviluppano una poetica esistenzialista che vede l'uomo posto di fronte ai labirinti della vita, alla solitudine e alla morte.

Parallelamente alla pubblicazione dei testi letterari, Di Benedetto continua l'assiduo lavoro di giornalista diventando nel 1965 capo direttore de *Los Andes*. Il nuovo incarico amministrativo gli permise di apportare delle modifiche all'interno del giornale, inserendo nuove rubriche atte ad allargare gli orizzonti di fruizione, come dimostrano la sezione rivolta ai giovani "Mundo Joven" e quella dedicata alle politiche sociali riguardanti in particolar modo la fascia adulta della società ("Encuestas populares", "Política y políticos", "Página del Campo", "Temas de la Educación", "Jubilaciones y pensiones").

Inoltre, grazie alla fama extracontinentale ottenuta attraverso la pubblicazione delle sue opere, l'autore istituì un dialogo continuo con molti giornalisti e scrittori grazie al quale era possibile ottenere fatti di cronaca ed informazioni di respiro internazionale. A tal proposito, Graciela González de Díaz Araujo, in "*Historia del teatro argentino en las provincias*", riconosce il ruolo importante che aveva *Los Andes* all'interno della società mendocina soprattutto nella diffusione di testi teatri e saggi, considerando come promotore di questo rinnovamento culturale, Di Benedetto:

Antonio Di Benedetto, afamado narrador y crítico, realizó una labor de intermediario y receptor explícito. Operó como puente cultural entre los centros teatrales de Europa y Mendoza, y difundió los modelos ionesquianos y beckettianos. Su lectura y apreciación de las obras revelan una visión del mundo y un horizonte de expectativa particular. Como jefe de la —Sección Espectáculos, Artes y Letras—, de *Los Andes* y corresponsal de *La Prensa*, había viajado a Europa y conocido personalmente a Ionesco. Su experiencia

³⁷ Il corsivo è mio

³⁸ MATURO, G., *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, Escritores Argentinos de hoy, Buenos Aires, 1987, cit. p.13

personal se tradujo en extensos artículos sobre la polémica entre absurdo y teatro comprometido con los aspectos sociales de la colectividad en 1960, en Europa.³⁹

La possibilità di viaggiare fuori Paese, principalmente come critico cinematografico offre l'occasione a Di Benedetto non solo di conoscere una nuova realtà europea e personaggi quali Bergman, Bresson ma soprattutto di alimentare l'interesse filmico che sin dalla giovane età l'aveva ispirato nella creazione di racconti e brevi sceneggiature culminando nella creazione nel 1956 del Cine Arte a Mendoza. A tal riguardo ricordiamo la stesura nel 1959 de "El *inocente*", che vinse il primo premio dell'Istituto Nazionale di Cinematografia di Buenos Aires. adattamento del suo racconto "El juicio de Dios"; la collaborazione con Nicolás Sarquís per la traduzione cinematografica di *Zama* e la scrittura in tandem della sceneggiatura del film *Álamos talados*, adattamento del romanzo Abelardo Arias, co-autore.

Se gli esempi finora descritti danno esplicitamente conferma dell'interesse cinematografico dell'autore, ritengo importante analizzare il racconto "Declinación y Ángel", presente nella raccolta *Cuentos completos*, in quanto concretizzazione del dialogo tra mondo letterario e cinematografico.

Come nel racconto *El abandono y la pasividad* e nel *El pentagono* anche in "Declinación y Ángel" vengono adottati meccanismi narrativi propri del mondo cinematografico: la sovrapposizione di immagini, ad esempio, o l'attenzione per gli oggetti che sembra adottare il close-up cinematografico rendendoli protagonisti in primo piano dell'intero quadro narrativo, fanno sì che l'atto della lettura diventi, come nel cinema, processo di decifrazione dell'immagine, in un movimento diacronico. L'immagine si pone al di sopra della parola, divenendo quest'ultima, riflesso della prima.

"Declinación y Ángel" si presenta come una narrazione lineare, concisa, oggettiva che condivide con il copione cinematografica il modo di presentare il respiro oggettuale, in un movimento di camera che dà avvio ad una narrazione ellittica punteggiata da mini-sequenze di primi piani

Una cabeza de mujer reposa sobre un respaldo de cuero sujeto a leves sacudimientos rítmicos. [...] Nace un sonido que se identifica mientras se pone de manifiesto que los

³⁹ GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, G., "La segunda modernización", Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires, 2007, pp. 260-261. In: MADE BARONETTO, art. cit. p.101

dos, mujer y adolescente, están sentados uno frente al otro. [...] Las manos del adolescente se retuercen, acuden a los ojos y los frotan. Todo es cuerpo se estira en el asiento, desperezándose. La mujer entreabre los ojos, examina un instante al muchacho; los cierra.⁴⁰

Lo stesso autore descrive la scrittura di “Declinación y Ángel” come:

[...] una manifestación de un individuo- yo- que tenía en ese momento la cabeza puesta en el cine y aunque haya realizado el ejercicio solitario de la literatura, siente que se frustró por el otro lado. [...] Yo pude escribir un relato a la manera tradicional, como había aprendido que se hacen los cuentos, como me lo pudo enseñar Horacio Quiroga, Chejov o Kafka. Pero esa necesidad de expresarse con el lenguaje del arte de nuestro siglo, es decir expresarse con imágenes y sonidos, hizo que yo dijera: no lo voy a contar así no más, lo tengo que contar de otra manera; esa otra manera es la aproximación al cine. Ha quedado nada más que como cuento, nunca ha sido ni creo que llegué a serlo.⁴¹

Il testo fu protagonista di una disputa internazionale in quanto considerato figlio della corrente oggettivista radicata in Francia.

Questo paragone risulta infondato poiché il testo-manifesto dell’Objetivisme “Nature, humanisme, tragédie” scritto da Alain Robbe-Grillet verrà pubblicato nel 1958, stesso anno di pubblicazione di “Declinación y Ángel” scritto però nel 1954; dobbiamo ricordare inoltre i ritardi che potevano subire le opere europee nel giungere in Argentina, dovute alla traduzione o alla censura, confermando la scarsa veridicità della critica. In aggiunta a ciò è utile riportare il dialogo avuto tra i due in occasione di un evento cinematografico di cui Di Benedetto ci dice:

Robbe-Grillet dijo esta cosa sabia: «Ni usted ni yo somos los inventores o fundadores del objetivismo. Piense lo siguiente: usted y yo hemos escrito por reacción contra algo, y el mismo efecto pueden haberlo sentido varias personas en el mundo. No es extraño que la reacción haya sido semejante en mí, que vivía en Francia, que en usted, que vivía en Argentina, y en un señor del Japón que era ascensorista. (Me aclaró, desde luego, que estaba inventando ese personaje) Ese ascensorista, con ánimo y rabia literaria, se puso a escribir, y quizás lo tres en un lugar del mundo muy distantes entre sí y al mismo tiempo, escribimos lo mismo. La ventaja que yo les llevé a ustedes dos –me dijo, como si estuviera

⁴⁰ DI BENEDETTO, A., “Declinación y Ángel”, cit. p.190. In: DI BENEDETTO, A., *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015

⁴¹ DI BENEDETTO, A., “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura”. In: MAURO CASTELLARÍN, art. cit. p. 105

escuchando el japonés— es que yo nací y vivo en Francia, y me expresé en idioma francés, que tiene una extraordinaria irradiación cultural en el mundo y una gran influencia. Y usted se quedó en Mendoza. Y piense en la situación de ese pobre ascensorista que ve que lo suyo ya se ha vuelto anticuado, y sigue de ascensorista y nunca publicó el libro». ⁴²

Il discorso di Robbe-Grillet sembra appellarsi non solo alla presenza di archetipi antropologici universali ma soprattutto al concetto più ampio di *phatosformel* declinandolo in ambito letterario. In aggiunta a questo, ritengo necessario evidenziare la differenza netta tra Antonio Di Benedetto e l'*objetivisme* francese; se il romanzo oggettivista ricrea una visione nuova tra coscienza e sguardo che si fa mezzo riduttivo utile a comprendere la realtà, Di Benedetto umanizza questo sguardo rendendolo non uno strumento di conoscenza generalizzata della realtà, quanto piuttosto sonda del dramma umano. L'amore, la solitudine e gli oggetti prendono vita grazie all'occhio dell'uomo, proiezione della propria coscienza mettendo in atto un procedimento diametralmente opposto all'*objetivisme* francese.

Nel 1964 pubblica il suo secondo romanzo *El silenciero* grazie al quale vincerà il “Gran Premio de Novela de la Subsecretaría de Cultura de la Nación”. Il protagonista dell'opera, narratore dell'azione, è un uomo ossessionato dal rumore, impossibilitato a vivere per questa ragione nel mondo. Il confronto con l'autore dell'opera diviene inevitabile se ricordiamo quanto scritto in “Autobiografía” («Prefiero la noche. Prefiero el silencio»), palesandosi attraverso il dire stesso dello scrittore che nell'intervista rilasciata Günter Lorenz affermerà:

Yo digo que en *El silenciero* trato del ruido físico y metafísico. Los dos me perturban, como persona corriente y como novelista, desde cierta época de mi vida. Tenía el tema, pero no conseguía ni tramar el relato ni ver y definir los personajes. ¡Aunque el agonista fuera yo mismo!⁴³

L'io autoriale si veste di un'altra corporeità giocando con il lettore, nella ricerca di un'identificazione sottesa. In un'intervista avuta con Gabrielli, l'autore dirà che il libro si riferisce alle necessità di escludere dall'esistenza di alcune persone tutti «los ruidos parásitos, los ruidos mecánicos, los ruidos innecesarios que perturban la cabeza del

⁴² SOLER SERRANO, J., *Escritores a fondo*, Barcelona, Editorial Planeta, 1986. In: MADE BARONETTO, op. cit. p. 273

⁴³ LORENZ, G., “Antonio Di Benedetto”, cit. p.124

hombre y perturban la línea de su pensamiento y su acción. Ese era el silencio que apetecía en cierta etapa de mi vida para poder trabajar tranquilo». ⁴⁴

Con l'avanzare degli anni, la componente autobiografica inizierà ad essere sempre più esplicita, raggiungendo una quasi totale coincidenza tra autore e protagonista del testo. Quanto detto si può notare nell'opera *Los suicidas* (1964), nella quale il movente dell'azione ovvero una serie di suicidi si fonda sull'esperienza personale dell'autore, come ripetuto più volte. Inoltre, la professione di giornalista svolta dal protagonista rimarca questa identificazione tra narratore e scrittore. In un'intervista del 1971 Rodolfo Braceli chiederà all'autore il motivo di questa, quasi ossessione tematica, per il suicidio; la risposta che Di Benedetto darà sorprende in quanto non si riallaccia ad una tradizione cristologica-esistenziale, quanto piuttosto alla gnoseologia:

El suicidio es un gesto, puede ir a continuación del conocimiento. El suicidio, creo, existió, como cosa frecuente, en todas las épocas... Tal vez los guerreros, al introducirse en las cruzadas, eran suicidas. Suicidas que buscaban la muerte por un modo indirecto ya que por religión, no podrán ejecutarla por propia mano. ¿Lo notable? Es que resulta raro que el suicidio se produzca por hambre. El hambriento más bien se mutila para pedir limosna. Lo que origina el suicidio, son las grandes vergüenzas, el sentido de la pérdida de la dignidad, el idealismo. ⁴⁵

Il romanzo completa la "trilogía de la espera", così definita dagli studiosi, ovvero il trittico romanzesco comprendente *Zama*, *El silenciero* e *Los suicidas*; i tre testi si distaccano dal corpus autoriale grazie a caratteristiche comuni sia formali che tematiche. Appartenenti al genere del romanzo, entrambe presentano una struttura molto chiara, lontana dallo sperimentalismo presente in *El pentágono*, con una suddivisione in capitoli e paragrafi definita. Se ne *El silenciero* e *Los suicidas*, l'autore utilizza l'elemento grafico dell'asterisco dividendone i paragrafi, in *Zama* questo viene a mancare presentando una suddivisione in capitoli, appartenente alla tradizione romanzesca. A tal proposito, lo scrittore José Juan Saer, fervido lettore di Di Benedetto sostenne:

[...] Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio, y que ha inventado cada uno de los elementos

⁴⁴ GABRIELLI, A., "En busca de la memoria perdida", entrevista a Antonio Di Benedetto, Mendoza, 1996, p.7. In: MADE BARONETTO, art. cit. p.228

⁴⁵ BRACELI, R., "Los suicidas", revista *Gente*, 1972. In: CATTAROSSO ARANA, Nelly, *Antonio Di Benedetto: "casi" memorias*, Ediciones culturales de Mendoza, Tomo I, 1991, p. 151

estructurantes de su narrativa. Una página de Di Benedetto es inmediatamente reconocible, a primera vista, como un cuadro de Van Gogh.⁴⁶

Nonostante la realtà mendocina letteraria dimostri che altre opere precedenti a quelle di Di Benedetto includevano questo elemento tipografico, è interessante notare come la poetica dell'autore mendocino venga percepita nel suo essere strategicamente semplice, basata su un lavoro di stesura oculato.

Oltre all'aspetto strutturale, le tre opere prestano attenzione alla scrittura intesa non solo come processo creativo ma soprattutto come azione salvifica; in *Zama*, Manuel Fernández segretario del protagonista don Diego de Zama verrà scoperto nel suo ufficio a scrivere un libro che mai si concluderà, così come ne *El silenciero*, poiché ostacolato dal governatore. Interrogato da Zama rispetto alle ragioni per cui stesse dedicando il suo tempo alla scrittura di un libro, il segretario risponderà «scrivo perché sento il bisogno di scrivere, di tirar fuori quello che ho in testa»⁴⁷, utilizzando la pagina bianca come spazio maieutico nel quale affidare il suo ricordo. Lo stesso Zama farà ampio uso della scrittura non solo istituendo un rapporto epistolare con la moglie lontana ma anche redigendo lettere da inviare al governatore per poter essere trasferito. Lo scrivere diviene quindi mezzo e ancora grazie alla quale non naufragare, così come ne *El silenciero*; in questo testo la scrittura assume un'importanza maggiore rispetto al precedente poiché, oltre a concretizzarsi nel libro che il protagonista cercherà di terminare (*El techo*), coinciderà con l'essenza del personaggio il quale svolge la professione di scrittore. Qui, Di Benedetto sviluppa e rende più complesso quanto presente in *Zama*, affidando alla scrittura non solo un ruolo salvifico -la conclusione del libro indicherà la dissoluzione delle ossessioni del protagonista- ma anche di essenza primigenia dell'uomo.

Anche in *Los suicidas* il protagonista fa della scrittura il suo lavoro, essendo giornalista, ma gioca con le sue forme all'interno del testo. Nell'opera l'autore mendocino inserisce articoli di giornali, biglietti, declinazioni della scrittura che si allontanano dalla narrazione principale affidando però a questi brandelli testuali un ruolo principale; attraverso di essi veniamo a conoscenza del fatto di cronaca, ma soprattutto grazie a questi il lettore, assieme al protagonista, comprenderà quanto accaduto a Marcela. Il biglietto lasciato da

⁴⁶ SAER, J. J., "Antonio Di Benedetto", cit. p.52. In: SAER, J.J., *El concepto de ficción*, Seix Barral, Buenos Aires, 2004,

⁴⁷ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Sur, Roma, 2014, cit. p.139

questa, da cui si dedurrà il suo gesto suicida, spoglia la scrittura dalla sua veste salvifica, rendendola mezzo di rivelazione.

Queste opere sembrano essere la premonizione di quanto accadrà all'autore, il quale, a partire dagli anni Settanta riuscirà a sopravvivere alla dittatura argentina solo grazie alla scrittura.

1.2.2 La prigionia e l'esilio

Dopo la caduta di Perón nel 1955, l'Argentina precipita in un caos istituzionale durante il quale, per un ventennio, governi appartenenti a differenti fazioni politiche non riuscirono ad ottenere un appoggio consistente da parte del popolo.

Agli inizi degli anni Settanta il paese era controllato da un esercito ormai privo di potere disprezzato dalla popolazione che anelava il ritorno di Perón, il quale, nel 1973 ottenne la maggioranza dei voti. Forse a causa di un sentimento di nostalgia per il vecchio regime peronista, l'elettorato non si rendeva conto che la situazione argentina era ben diversa rispetto al 1945 e che il governatore non poteva più far fronte ad una situazione così caotica. L'anno successivo alla sua morte, nel 1974, salì al potere la moglie Isabel María Estela Martínez, la quale fu spodestata nel 1976 grazie ad un colpo di Stato voluto dal generale Jorge Videla.

L'imposizione di quest'ultima dittatura ebbe delle conseguenze tragiche anche in ambito letterario tanto che moltissimi artisti, scrittori, attori e cittadini furono costretti all'esilio, sottoposti a torture, prigionie ingiustificate e ad una censura serrata che rallentò la produzione letteraria. Tra le vittime di questa dittatura troviamo anche Antonio Di Benedetto che nel marzo del 1976 venne imprigionato per motivi tuttora oscuri.

Direttore de *Los Andes* da più di un decennio, negli anni Settanta Di Benedetto rivestiva un ruolo fondamentale all'interno della società argentina in quanto scrittore affermato a livello internazionale e cronista del quotidiano maggiormente diffuso in Argentina. La responsabilità che il suo statuto professionale gli conferiva era ben chiara all'autore che non si fece intimorire dall'avvento della dittatura, continuando imperterrito il suo lavoro giornalistico, denunciando i massacri sanguinari che ogni giorno succedevano nelle strade, con la sua cronaca concisa e oggettiva.

Schieratosi in gioventù a favore del partito socialista, Di Benedetto si dimostra imparziale di fronte agli sconvolgimenti politici che affliggono l'Argentina, non schierandosi a favore di alcun partito. Rispetto a questo, il movente politico è perciò da scartare tra le possibili cause della reclusione, portandoci a ritenere motivo della sua prigionia l'importanza pubblica che deteneva grazie alla sua professione.

Il giornalista Dante Di Lorenzo, amico dell'autore, interrogatosi rispetto ai motivi per cui questo fosse stato detenuto, riporta un episodio avvenuto subito dopo la caduta di Isabel Perón. La testimonianza narra di una cena avuta nella casa del comandante dell'ottava brigata della Fanteria della Montagna, durante la quale:

Todos, y especialmente Di Benedetto, insistieron en la necesidad de respetar al gobierno, permitiendo que Isabel Perón terminara su mandato, una forma de sutil castigo para que el pueblo pagara sus culpas por no haber sabido elegir mejor. Incluso el anfitrión coincidió con esta posición tan compartida, pero cuando habló Di Benedetto la cosa se puso al rojo vivo, ya que con su cortante y filosa definición dejó a todos los circunstantes más que sorprendidos con un agregado de aproximadamente este tenor: «los militares son tan brutos que es difícil comprendan esta situación».⁴⁸

Riduttivo sarebbe considerare quest'affermazione nei confronti dei militari, come la causa della detenzione, ma allo stesso tempo, mette in luce quel che lui pensava realmente delle forze politiche argentine.

Il 24 marzo 1976, un manipolo di militari entra nell'edificio de *Los Andes*, con un mandato di cattura ai danni del direttore, il quale, dopo una lunga trattativa risultata inutile, verrà accompagnato dal suo avvocato e da un membro del direttivo nell'auto che lo porterà al Liceo Militar General Gerónimo Espejo per poi essere trasferito e in seguito detenuto alla Penitenciaría, luogo che aveva visitato con i suoi studenti anni prima, in qualità di professore. Da questo momento inizierà quel che da lui è stata definita come “epopeya de la agonía”.

Della prigionia, durata diciassette mesi, conosciamo quel che lo stesso autore ha raccontato nelle interviste rilasciate; le torture subite, le quattro fucilazioni inscenate e

⁴⁸ CATTAROSSO ARANA, N., *Antonio Di Benedetto: casi "memorias"*, Tomo II, Ediciones Culturales de Mendoza, 1991.

l'ignoranza della ragione della sua detenzione⁴⁹, accentuarono in Di Benedetto quel senso di colpa e predestinazione presenti sin dall'infanzia.

Grazie all'intervento di molti intellettuali, tra cui il premio Nobel Heinrich Böll, la scarcerazione di Di Benedetto avvenne il 3 settembre del 1977:

El escritor y periodista Antonio Di Benedetto ha dejado de estar a disposición del Poder Ejecutivo Nacional. [...] En Octubre del año pasado, un grupo de importantes escritores argentinos dirigió una carta al presidente de la Nación pidiéndole su intervención. La firmaron entre otros Victoria Ocampo, Manuel Mujica Láinez, Silvina Bullrich, Ernesto Sabádo, Angel J. Battistessa, Abelardo Arias, Cayetano Córdova Iturburu, Ulyses Petit de Murat y Jorge Luis Borges. En el texto se considera a Di Benedetto *unas de las glorias argentinas*.⁵⁰

Uscito dal carcere, l'unica strada possibile che gli si presentava era quella dell'esilio poiché l'Argentina si mostrava come una terra nemica, traditrice, dilaniata dalla dittatura.⁵¹

Nel 1978, poco dopo la scarcerazione, Di Benedetto pubblica *Absurdos*. L'opera è un'antologia che include racconti pubblicati precedentemente la prigionia ("El juicio de Dios", "Caballo en Salitral", "Pez", "Los reyunos") e racconti inediti scritti durante la detenzione. La raccolta, che racchiude testi differenti per stile e temi trattati, risulta particolarmente interessante sotto l'aspetto della produzione dei racconti, scritti durante la prigionia.

L'impossibilità di poter scrivere durante la detenzione condusse Di Benedetto ad escogitare uno stratagemma per poter eludere la ferocia delle guardie carcerarie.

⁴⁹GONZALEZ TORO, A., "Antonio Di Benedetto: batalla contra el olvido", revista *Cultura*, 18.10.1989. In: CATTAROSSO ARANA, *Antonio Di Benedetto: "casi" memorias*, Tomo III, 1992, art. cit. p.49: «Creo nunca estaré seguro que fui encarcelado por algo que publiqué. Mi sufrimiento hubiese sido menor si alguna vez me hubieron dicho qué exactamente. Pero no lo supe. Esta incertidumbre es la más horrorosa de las torturas.»

⁵⁰"Liberación de un escritor", en *"La Opinión"*, Buenos Aires, 3 de Septiembre de 1977. In: MAURO CASTELLARÍN, art. cit. p. 43

⁵¹"Declaraciones en Mendoza de Antonio Di Benedetto", in *"La Prensa"*, 17.11.1984. In: CATTAROSSO ARANA, *Antonio Di Benedetto: "casi" memorias*, Ediciones culturales de Mendoza, Tomo III, 1992, art. cit. p.80:

«Las Fuerzas Armadas destruyeron todo lo que tenía, mi posición, mi familia, mis bienes, y me persiguieron, me golpearon y me hicieron todo el daño posible con el estilo refinado tan característico de ese gremio»

L'espedito prevedeva l'invio di lettere ad un'amica, all'interno delle quali i racconti venivano narrati sotto forma di sogno:

Claro que me rompían casi todo, me maltrataban porque escribía, destruían los papeles en las requisas y si encontraban algo también destruían la poca ropa que teníamos. Escribía, quizá como ejercicio, y para hacerlo potable ante la requisa, le daba formas de cartas donde escribía: «Anoche soñé tal cosa». Ese «soñé tal cosa» era un cuento, o germen de cuento. Una vez por semana, o cada quince días, podía mandar una hojita o dos. Cuando salí de la Unidad 9 de La Plata, varias personas las habían reunido y aproveché ese material en algunos libros.⁵²

Quanto detto da Di Benedetto, viene confermato dall'amica Adelma Petroni, destinataria delle lettere dell'autore:

Me mandaba cartas donde me decía: “Anoche tuve un sueño muy lindo, voy a contártelo. Y transcribía el texto del cuento con letra microscópica (había que leerla con lupa).

[...] Después esos cuentos se editaron bajo el título de *Absurdos*. Con el anticipo que le dio el editor viajó a Europa, dio algunas vueltas y se instaló en España.⁵³

La condizione di *encerramiento* forzato nel quale i testi prendono vita si riflette nella caratterizzazione dei personaggi, i quali soffrono situazioni angosianti di pericolo all'interno di spazi angusti, specchio della condizione dell'autore.

Jimena Néspolo, analizzando i testi inediti presenti in *Absurdos*, come “Aballay” o “Felino de indias”, osserva la differenza stilistica e tematica, di questi, rispetto ai racconti pubblicati prima della prigionia. Lo stile narrativo dei nuovi testi si spoglia dai lunghi dialoghi che abitavano i racconti precedenti, sostenendo una finzione che si sviluppa in un tempo indefinito e inattuale. Situare i protagonisti al di fuori del tempo, in una temporalità inesistente, oltre ad un essere espedito per eludere la censura, appare soprattutto come elemento utile ad evidenziare l'assurdità della situazione vissuta dai protagonisti-autore; se il tempo scompare, l'azione resta sospesa in un'atmosfera in cui tutto può accadere ma a cui nessuno vuol credere.

⁵² URIEN BERRI, J., “Antonio Di Benedetto, el autor de la espera”, in *La Nación*, 19 de octubre de 1986, IV Sección, p. 6. In: MADE BARONETTO, art. cit. p. 37

⁵³ NÉSPOLO, J., “Entre líneas”, Pagina 12, domingo 12 de septiembre 2004, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1222-2004-09-12.html>

La peculiarità dell'opera è inoltre consolidata dalla disposizione dei racconti all'interno dell'antologia. L'autore, alterna testi inediti a testi già pubblicati prima della prigionia, dando vita ad una raccolta de *varioestilo*:

[...] Ese libro inicialmente llamado *Absurdos de varioestilo*, «absurdos» en cuanto a contenido, «varioestilo» con referencia a la forma. Son cuentos de muy diferentes dimensiones, estructura, ropaje, lenguaje, producto de *distintas condiciones ambientales*⁵⁴, distinta nuez (sic), distinto juego o ejercicio del escribir.⁵⁵

A pochi mesi dalla scarcerazione, inizia per l'autore quello che definirei “nomadismo identitario”; invitato a tenere conferenze presso università internazionali, Di Benedetto intraprende un vagabondaggio culturale che svilupperà in lui un senso di affascinazione per queste nuove realtà politico culturali non intaccate da governi dittatoriali, ma al contempo gli confermerà la consapevolezza di non appartenere a quel mondo. È durante questo periodo che, per dirla con Bateson, lo scrittore istituirà un *doppio legame* con l'Argentina, scegliendo la via dell'esilio, «viaggio nel quale la realtà europea diventa l'unica possibile, il “là” latinoamericano, necessariamente abbandonato, viene riconosciuto- e scelto- come unico spazio proprio, nell'affermazione di un ritorno futuro».⁵⁶

Risiedendo principalmente a Madrid, lo scrittore collabora con alcune riviste, tra cui *El País* che lo vide impegnato nella sezione “Arte Guía”. Nel 1981 riceve una proposta di ricerca da parte della MacDowell Colony (Stati Uniti); questo viaggio risultò essere prolifico non solo in ambito universitario ma anche in quello letterario poiché attraverso gli spostamenti tra l'università di New York e quella di Chicago, l'autore poté conoscere il territorio americano, vedere di persona ciò di cui aveva letto attraverso Faulkner e molti altri nordamericani che a principio degli anni Cinquanta avevano influenzato la scrittura degli autori sudamericani del boom del Nord. L'America divenne bacino d'immagini per quel che sarà *Sombras, nada más...*

Tornato in Spagna, nel 1983 inizia a collaborare con l'Instituto de Cooperación Iberoamericano, dando apporti inerenti alla letteratura fantastica. L'attività frenetica di questo periodo, che lo vede iscritto a numerosi concorsi letterari, nasconde in realtà la

⁵⁴ Il corsivo è mio

⁵⁵ ZARAGOZA, C., “Antonio Di Benedetto: «El instinto de muerte... », p. V. In: MADE BARONETTO, art. cit. p. 37

⁵⁶ CAMPRA, R., *America Latina: l'identità e la maschera*, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2013, cit. p.118

necessità di guadagnare denaro e non riconoscimento in campo letterario; a tal proposito, si ricorda la situazione economica precaria dell'autore, privo di un'abitazione di sua proprietà e soprattutto di un lavoro che gli permettesse una retribuzione sicura.

Il malessere esistenziale dovuto all'instabilità economica e alla lontananza dal paese d'origine sono alcuni aspetti che Di Benedetto condivide con il protagonista del romanzo *Sensini* di Roberto Bolaño; la scrittura del cileño dà vita ad un ritratto fedelissimo dell'autore argentino durante l'epoca dell'esilio, di cui ne vengono esaltati le caratteristiche stilistiche e i dati biografici utili per il riconoscimento della figura dibenedettiana. Se all'inizio del testo *Sensini* sembra condividere alcuni aspetti con Di Benedetto, quasi didimo di esso, avanzando nella lettura, si capirà che il protagonista non è somigliante all'autore ma il suo alter-ego, coincidendo totalmente.

Il *Sensini* bolañesco, così come Di Benedetto, parteciperà a concorsi letterari nonostante la fama precedentemente ottenuta:

Pero lo que realmente me sorprendió fue encontrar en el mismo libro a Luis Antonio Sensini, el escritor argentino, segundo accésit, con un cuento en donde el narrador se iba al campo y allí se le moría su hijo o con un cuento en donde el narrador se iba al campo porque en la ciudad se le había muerto su hijo, no quedaba nada claro, lo cierto es que en el campo, un campo plano y más bien yermo, el hijo del narrador se seguía muriendo, en fin, el cuento era claustrofóbico, muy al estilo de Sensini, de los grandes espacios geográficos de Sensini que de pronto se achicaban hasta tener el tamaño de un ataúd, y superior al ganador y al primer accésit y también superior al tercer accésit y al cuarto, quinto y sexto.⁵⁷

Inoltre, l'ipotesi identificativa tra l'autore mendocino e Sensini, dovuta allo stesso nome (Antonio), diverrà agnizione con lo svilupparsi del racconto di Bolaño, nel quale si analizzerà il racconto *Ugarte* di Sensini, ovvero *Zama* di Di Benedetto:

La novela era de las que hacen lectores. Se llamaba Ugarte y trataba sobre algunos momentos de la vida de Juan de Ugarte, burócrata en el Virreinato del Río de la Plata a finales del siglo XVIII. Algunos críticos, sobre todo españoles, la habían despachado diciendo que se trataba de una especie de Kafka colonial, pero poco a poco la novela fue haciendo sus propios lectores y para cuando me encontré a Sensini en el libro de cuentos

⁵⁷ BOLAÑO, R., *Sensini*, cit. p.16

de Alcoy, Ugarte tenía repartidos en varios rincones de América y España unos pocos y fervorosos lectores, casi todos amigos o enemigos gratuitos entre sí.⁵⁸

Sensini, oltre ad essere omaggio di Bolaño a Di Benedetto («Mi favorito, de más está decirlo, era Sensini»), diviene testimonianza essenziale di quel che l'autore argentino era nel periodo di permanenza spagnola; le parole del cileno mettono in luce il malessere esistenziale di Sensini che in una lettera, esplicherà il suo desiderio di tornare in Argentina, nonostante l'impossibilità di poterlo fare, vivendo il *destierro* come castigo e mutilazione:

La carta concluía enfatizando que lo ideal sería hacer otra cosa, por ejemplo vivir y escribir en Buenos Aires, sobre el particular pocas dudas tenía, pero que la realidad era la realidad, y uno tenía que ganarse los porotos (no sé si en Argentina llaman porotos a las judías, en Chile sí) y que por ahora la salida era ésa. Es como pasear por la geografía española, decía.⁵⁹

Bolaño tratteggia un Di Benedetto esasperato dalla sua condizione d'esiliato, dall'identità lacerata, continuamente alla ricerca di una ricongiunzione con l'Argentina avvenuta solo nel 1983, dopo la caduta della dittatura:

[...] Encontré una carta de Sensini con fecha 7 de agosto. Era una carta de despedida. Decía que volvía a la Argentina, que con la democracia ya nadie le iba a hacer nada y que por tanto era ocioso permanecer más tiempo fuera.⁶⁰

Nonostante la calorosa accoglienza a Buenos Aires e la serata a lui dedicata presso il Teatro General San Martín, l'autore faticò a reintegrarsi nel tessuto culturale argentino in quanto le aspettative create durante l'esilio nei confronti della madre patria non trovavano riscontro nella realtà che mostrava un paese massacrato dalla dittatura.

Il *desexilio*⁶¹, per dirla con Benedetti, diventa causa di una crisi esistenziale che accompagnerà Di Benedetto fino alla morte:

Me he asimilado a España. Mi habitat, mi residencia, mi barrio de la Plaza de Roma están allá. Detrás de mi departamento está la Iglesia de la Sagrada Familia y ya he encontrado

⁵⁸ BOLAÑO, R., *Sensini*, cit. p.16

⁵⁹ Ibidem p.21

⁶⁰ Ibidem p.26

⁶¹ BENEDETTI, M., "El desexilio", *El País*, 18 Aprile 1983:

https://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html

material para mis narraciones. El estar en Buenos Aires me ha provocado un desconcierto grande.⁶²

E ancora:

Siento una gran frustración. Lentamente, estoy volviendo al exilio porque no han ido bien las cosas. No puedo seguir poniéndole el hombro a una situación absurda. Fui llamado para venir aquí y ahora han dejado sin renovarme el contrato con el área de cultura oficial. [...] Me hablaron de «austeridad». Salvo por mi modesto trabajo en la Casa de la Provincia de Mendoza, me resulta muy difícil sobrevivir.⁶³

Nel 1983 pubblica a Buenos Aires “*Cuentos del exilio*”, raccolta di brevi racconti connotati da un senso di perdita che tinge di tristezza tutti i testi. I 34 testi, furono composti durante l’esilio nei luoghi in cui visse l’autore ma il titolo, come esso stesso specifica, non si riferisce all’espatrio fisico, quanto piuttosto ad un allontanamento esistenziale:

No se crea que, por más que haya sufrido, estas páginas tienen que constituir necesariamente una crónica, ni contener una denuncia, ni presentar rasgos políticos. Como me lo ha enseñado Lou, el silencio, a veces, equivale a una protesta muy aguda.⁶⁴

Infine, nel 1984 scrive *Sombras, nada más...*, opera nella quale i protagonisti, sono ombre, «personajes que pasan como figuras de niebla en movimiento, acontecimientos que emergen y se esfuman sin concatenación persistente, relaciones en el límite de las posibilidades de conexión de los planes»⁶⁵ che si muovono all’interno di spazi onirici.

Il testo si regge su elementi autobiografici tanto da poterlo considerare un’autofinzione esemplare nella quale l’autore renderà i suoi stilemi strumenti volti ad un’anamnesi personale. Come in *Cuentos del exilio*, anche in *Sombras y nada más...* il linguaggio si depura, rappresentando un mondo sempre più chiuso, ancorato alla morte, privo di una

⁶² “Di Benedetto la puede contar”, en “*Ahora*”, Buenos Aires, 7 junio 1984, p.13. In: MAURO CASTELLARÍN, art. cit. p.51

⁶³ HALPERÍN, J., “Lentamente estoy volviendo al exilio”, Conversación con el escritor Antonio Di Benedetto, in *Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio de 1985, p. 18. In: MAURO CASTELLARÍN, art. cit. p. 56

⁶⁴ DI BENEDETTO, A., *Cuentos del exilio*, Buenos Aires, Bruguera, 1983, cit. p.11

⁶⁵ DEL CORRO, G. P., *Zama: zona de contacto*, Córdoba, Ediciones Argos, 1992, cit. p.18

speranza futura; un universo nel quale il “delirio onirico” è «una manera de escapar a la locura o de acercarse cada vez más a ella».⁶⁶

Acclamata dalla critica, *Sombras y nada más...* riceve il premio “Boris Vian” nel 1985 e nel 1986 il Gran Premio de Honor da parte della Sociedad Argentina de Escritores «por su insobornable labor, por su inquebrantable fe en su vocación, por su protagonismo contra el miedo que es siempre servil, por su coherencia para eludir la oscuridad de los pasados tiempos, por su obra que es un ejemplo de moral, y de esperanza».⁶⁷

Nel discorso di premiazione fatto da Liliana Heer, viene messa in luce la peculiarità strutturale e tematica, ritenendo *Sombras, nada más...* testo fondamentale all’interno del panorama letterario internazionale:

[...] Es una obra de lenguaje donde la ficción está tomada al sesgo, avanza con una escritura denotada, para en un segundo movimiento volverse simbólica y así proseguir en espiral. Movimiento constante de desrealización donde el sujeto del texto genera un forzamiento de sentidos. En *Sombras, nada más...* se reiteran las preguntas, los diferentes lugares, vectores del sueño, la vida y la escritura, desde dónde, para qué, ¿qué se escribe?⁶⁸

Il riconoscimento tardivo a livello internazionale poco valse all’autore, in quanto le condizioni fisiche e psicologiche nell’estate del 1986 iniziarono ad aggravarsi; ricoverato d’urgenza per un’emorragia cerebrale nell’agosto del 1986, rimarrà in coma fino al decesso avvenuto nell’ottobre dello stesso anno. La morte fisica non fu altro che la conclusione di una morte esistenziale avvenuta anni prima, all’interno di una cella, una gabbia figurale e letterale, che concretizzò i presagi narrati dalle voci dei suoi personaggi.

⁶⁶ GONZALEZ TORO, A., “Antonio Di Benedetto: batalla contra el olvido”, revista *Cultura*, 18.10.1989. in CATTAROSI ARANA, Tomo III, art. cit. p.48

⁶⁷ “Discurso de Carlos Débole”. In: Ibidem, Tomo II, cit.p. 85

⁶⁸ HEER, L., *Palabras con motivo de entrega a Antonio Di Benedetto del premio Boris Vian*, Buenos Aires, 1985, p.2. In: MAURO CASTELLARÍN, op. cit. p.53

II

«Para nadie existía América, sino para mi»:

analisi critica del testo *Zama*

2.1 Una difficile categorizzazione: criticità della critica

La comprensione di un testo complesso come *Zama* (1956) non può prescindere da un'analisi attenta della componente storico-culturale dell'autore. Alla messa a fuoco biografica, adottata nel capitolo precedente, è necessario aggiungere alcune considerazioni inerenti all'ambiente culturale nel quale Di Benedetto concepisce l'opera, sostrato spesso tralasciato dalla critica.

Nei primi anni Cinquanta, alcuni intellettuali argentini uniti dall'interesse per autori internazionali (Joyce, Proust, Faulkner) e dal desiderio di sperimentazione linguistica e formale, danno nuovo impulso alla letteratura nazionale. Appartenenti alle *Generación del 55*, inscritta all'interno della *Generación intermedia*⁶⁹, i componenti di questo gruppo si dimostrano accomunati da due elementi: il dato biografico (nati tra gli anni Venti e Trenta del Novecento) e la predilezione per la forma romanzo, elevato a elemento fondativo di una rinnovata letteratura. Nonostante questi fattori comuni, l'eterogeneità di questi scrittori, data dai differenti approcci narrativi, rimarrà la peculiarità della cosiddetta *Generación del 55*.

La causa di questo rinnovamento si può riconoscere nella caduta della dittatura. La liberazione dal terrore peronista e dalla censura instillò il desiderio di liberarsi delle forme linguistiche e narrative precedentemente utilizzate, a favore di un linguaggio vicino alla lingua quotidiana e conseguenza di una realtà urbana in espansione. Questa commistione di fattori -libertà riacquistata, ricerca identitaria, sviluppo economico e socioculturale- divennero la base di una letteratura nazionale prolifica che vide, tra i suoi massimi esponenti, autori come Cortázar, Sábato e Bioy Casares.

⁶⁹ GREGORICH, L., "Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia", Capítulo: *La historia de la literatura argentina*, No. 51, Argentina, Centro editor de America Latina, 1968

All'interno di questo nuovo scenario, Antonio Di Benedetto, prende posto tra le file dei discepoli del gruppo Florida, scrittori vicini alla tradizione francese e inglese, interessati alla psicologia dei propri personaggi e autori di romanzi appartenenti al genere fantastico e poliziesco. A differenza dei discendenti del gruppo di Boedo, influenzati dal realismo russo e dal naturalismo francese, gli scrittori della *Generación intermedia* che muovono i loro passi dal gruppo Florida, tendono a ricreare uno scenario irreali, presentando al lettore personaggi immersi in una realtà misteriosa abitata metafore e allegorie che alludono al reale. Di Benedetto, vicino alla poetica del "fantastico" e contrario al realismo tradizionale-naturalista, si può considerare appartenente al gruppo di intellettuali che seguirono i passi dei membri del gruppo Florida.

2.1.1. Di Benedetto: autore regionalista?

Per molto tempo la critica ha considerato Di Benedetto uno scrittore regionalista, vicino alla tradizione folclorica caratterizzante la periferia di Buenos Aires. Categorizzare l'autore all'interno della letteratura regionalista della seconda metà del Novecento, fondandosi principalmente su un dato topografico e non estetico-letterario, sembra essere però non solo una lettura azzardata e riduttiva dei suoi testi ma soprattutto un'affermazione non priva di equivoci.

Lo studio di Baronetto "*Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico*" risulta fondamentale al fine di chiarire i motivi per cui la critica abbia definito Di Benedetto come autore regionalista. Baronetto recupera la tradizione critica dibenedettiana situata tra gli anni Cinquanta e i primi anni Ottanta, evidenziandone i limiti insiti in un'analisi influenzata e vincolata al luogo d'origine dello scrittore. Inoltre, l'attribuzione dell'epiteto "escritor regionalista" sovverte la poetica dibenedettiana, allontanandola dagli intenti autoriali.

Con questo termine, *literatura regional* la critica letteraria latinoamericana era solita definire i testi scritti da autori che vivevano nelle regioni interne del Paese le cui opere intessevano stretti rapporti con le tradizioni locali (*literatura regional tradicional*) o

davano voce alla necessità di una costruzione identitaria nazionale, preceduta dall'analisi fisiognomica della regione (*regionalismo*).⁷⁰

La presenza di alcuni di questi elementi all'interno dei testi dibenedettiani non ci conduce a screditare quanto detto dalla critica ma ad appurare, piuttosto, la lettura superficiale che di questi testi se n'è fatta fino agli anni Settanta.

Accettare la connotazione di autore regionalista nei confronti di Di Benedetto si dimostra limitante principalmente per due ragioni: la convenzionalità terminologica, arbitraria, rispetto alla complessità dell'opera dibenedettiana e la non curanza degli aspetti storico-culturali caratterizzanti la regione (Mendoza).

È su questo secondo aspetto che Baronetto si sofferma. Lo studioso insiste molto nel sottolineare il progresso a cui andò incontro Mendoza a partire dagli anni Trenta del Novecento, ricordando la nascita di riviste e movimenti d'avanguardia, al pari del *Martín Fierro* della capitale, nei quali le influenze letterarie extranazionali si univano al sostrato di tradizioni e miti che abitavano il paese. L'errore comunemente commesso dalla critica (dovuto probabilmente ad una necessità di categorizzazione) risiede nell'associare la nascita di questi gruppi di intellettuali "indipendenti" a una generazione determinata cronologicamente e, inevitabilmente, esteticamente.

L'appartenenza di Di Benedetto alla *Generación de «Megáfono»*, nata attorno all'omonima rivista, ha condotto gli studiosi a considerare l'autore appartenente alla *Generación del 25*, definita da Arturo Roig come *Generación Regionalista*. La concomitanza cronologica diede adito ad una lettura ambivalente, il cui risultato risiedette nel circoscrivere Di Benedetto come autore regionalista, ignorando l'eterogeneità dei componenti della *Generación de «Megáfono»* che «no guarda relación alguna con lo que se suele nombrar como la poética o la ideología regionalista». ⁷¹

Se il criterio cronologico-geografico non si presenta come elemento valido per una categorizzazione in termini di regionalismo dibenedettiano, ancor meno l'elemento stilistico vale per confermare questa concezione classificatoria. Il rifiuto della poetica

⁷⁰ SCHMIDT-WELLE, Friedrich, "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región", *Zamora*, vol.33 No.130, Berlino, Instituto Ibero-Americano, 2012.

⁷¹ MADE BARONETTO, G., *Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico*, cit. p. 61

simbolista, del lirismo, dell'esotico e di temi e forme considerati prestigiosi nel passato, connota la nuova avanguardia nella quale Di Benedetto s'inserisce, dando vita ad una narrativa fantastica sostenuta da una struttura sperimentale (basti pensare a *El pentágono*) e lontana da ogni tentativo mimetico rispetto al reale.

Inoltre, la convivenza all'interno dello stesso testo di suggestioni europeizzanti in dialogo con indios e *criollos*, fa dell'autore l'autentica voce del cambiamento letterario che investirà l'Argentina nella seconda metà del Novecento. Queste "ombre esotiche" che si stagliano nei testi di Di Benedetto, non sono da leggersi come un retaggio regionalista quanto piuttosto come elementi insiti in una *conciencia regional* che «reconoce su relación profunda con la comunidad nacional en la que está inmersa y con el tema social, con lo cual, naturalmente, no podrá alejarse de su realidad, que mucho difiere de las élites, ya sean nacionales, ya europeas». ⁷²

Di fronte a questa molteplicità di fattori storico-culturali, il lavoro della critica diviene arduo, in quanto incapace -per ragioni il più delle volte culturali- di superare una visione occidentale riduzionista a favore di una visione argentina polimorfa.

Adottare una visione dicotomica qualitativa (americanista-europeista, nazionalista-universalista) rispetto all'opera dell'autore diviene perciò superfluo in quanto egli stesso sosteneva l'interconnessione di differenti elementi all'interno dello stesso territorio nazionale:

América recoge y reelabora con avidez, erigiendo las realizaciones propias de las que no excluye —en no obligados actos de devoción a los fantasmas prehispánicos— elementos rescatados o hipotéticos del arte y la leyenda de las razas indígenas extinguidas o sometidas. De allí la junta y mezcla —de estilos y de épocas— en numerosísimas obras, sean piezas pictóricas o arquitectónicas, a veces asimismo en la literatura o en la música. Entretanto viene avanzando la savia que se enriquece con las sucesivas generaciones nacidas y formadas en tierras de América, aunque sus orígenes sean mezcla de tiempo colonial, mezcla de tiempo inmigratorio europeo. ⁷³

Il rifiuto di essere considerato un autore regionalista e ancor più di sostenere una discussione attorno ad una polarizzazione, che nel reale non esiste per ragioni intrinseche

⁷² MADE BARONETTO, *Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico*, cit. p. 81

⁷³ LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto", cit. p. 116

all'essere umano, porta l'autore a creare un proprio "Universo universale", liberato dalle briglie regionaliste:

Un escritor, cuando construye su obra, ocupa el centro del Universo.

[...] Si un escritor se define como regional está, de antemano, impidiéndose tratar y observar cosas del vasto mundo que lo rodea. Si se autodefine como regional se ocupará solamente de la región. ¿Por qué limitarse antes de empezar? En cualquier región estamos tan abandonados por los dioses y tan perdidos en el universo como en cualquier otra. ¿Por qué limitarnos simplemente a las anécdotas más superficiales de un lugar?⁷⁴

L'analisi di *Zama* che seguirà avrà tra i suoi obiettivi quello di dimostrare la peculiarità dell'opera nella capacità di fondere gli aspetti stilistici e tematici finora descritti.

2.2 Analisi di *Zama*

Nel 1956 Antonio Di Benedetto pubblica il suo primo romanzo: *Zama*.

Preceduto da *El pentágono* (romanzo in forma di racconti), *Zama* viene considerato dalla critica internazionale l'opera maggiore di Di Benedetto, tanto da essere definita «superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años».⁷⁵

Le traduzioni che se ne fecero all'estero, a partire dagli anni Settanta, consolidarono la fama oltreconfine, tanto da ricevere nel 1978 il Premio Italia-América da parte dell'Istituto Italo-Latinoamericano. Unico testo dibenedettiano, tradotto in italiano, viene accolto dalla critica come un'opera difficilmente riconducibile a una scuola o a un filone di pensiero precisi, un romanzo storico differente, in quanto si sviluppa attraverso un approccio psicologico sostenuto da una scrittura raffinata e quasi distillata.⁷⁶

L'unicità della scelta narrativa e l'originalità stilistica fanno di *Zama* un romanzo inconsueto all'interno dello scenario letterario nel quale si iscrive, divenendo al

⁷⁴ SAER J.J., "Faulkner", México D. F. Mangos de Hacha, 2010, p. 68. In: MADE BARONETTO, art. cit. p.50

⁷⁵ SAER, J.J., "Zama", cit. p. 44

⁷⁶ Traduzione mia di: Es un texto difícilmente reconducibile a una escuela o a un filón precisos. Es una novela histórica de tipo particular, en cuanto tiende a resolverse todo en una dimensión psicológica. [...]Se trata de una escritura refinada y casi destilada (tratto da GOLOBOFF, M., "La soledad de un hombre cualquiera", Mendoza, *Los Andes*, 7 de octubre de 2006)

contempo testo costitutivo della letteratura argentina di metà Novecento. Questa unicità verrà ricordata più volte dal fervente lettore dibenedettiano Saer, il quale dirà:

Ni fantástica ni realista, ni urbana ni rural, ni clásica ni de vanguardia, ni escapista ni engagée [...] justamente por no tener cabida en ningún casillero preparado previamente por los escribientes de nuestras revistas y de nuestras universidades, está destinada a destellar con luz propia y a mostrarnos, de a ráfagas, a cada nueva lectura, zonas secretas de nosotros mismos que el hábito de esas falsas clasificaciones oblitera.⁷⁷

2.2.1 Trama, struttura e stile dell'opera

Diego de Zama, protagonista della vicenda, è un funzionario della corona spagnola arenato ad Asunción come consigliere e giudice presso il governatore della provincia del Paraguay. Lontano dalla famiglia e aggrappato all'illusione di un trasferimento e di un aumento economico, Zama passa le sue giornate in una sospensione temporale che lo rende inerme alla vita, obbligato a svolgere compiti amministrativi secondari. Destituito dal suo ruolo di *corregidor* a causa della riforma attuata da Carlo III nel 1759, Zama sembra trovare conforto solamente nelle relazioni con donne, oggetto d'amore desiderato quasi con ossessione. Chiave di svolta e possibile ancoraggio vitale, si dimostra essere la missione avente come fine la cattura di un temuto bandito (Vicuña Porto). La rivalsa del suo ruolo di *corregidor* e il riconoscimento da parte della corona, in caso di cattura di Porto, incentivano Zama a prendere parte alla ricerca che, nel finale, si rivelerà catastrofica.

Una voce narrativa autodiegetica racconta la storia di Diego de Zama, ambientata nel Paraguay di fine Settecento. Il racconto, che culminerà nella degradazione del protagonista, segue un criterio narrativo cronologicamente lineare, riconoscibile nella struttura del testo stesso. Di Benedetto sceglie infatti di suddividere il romanzo in tre grandi blocchi temporali: 1790, 1794, 1799. La scansione cronologica, volta a mettere in luce i tre nodi narrativi, verrà consolidata attraverso una scelta di tipo stilistico che vede l'ultima parte molto più breve delle prime due e caratterizzata da un linguaggio concettuale.

⁷⁷ SAER, J.J., "Zama", cit. p. 49

Nella macro sequenza iniziale (1790), il protagonista ricorda il suo passato eroico e vive i conflitti a cui deve far fronte nella realtà: la lontananza dalla moglie Marta, le sue pulsioni sessuali, lo scontro tra la realtà e la ricerca di un nuovo amore.

Nella seconda tappa (1794) la situazione economica diviene critica tanto da costringere Zama a trasferirsi in una catapecchia alla periferia della cittadina. In questa fase, il protagonista nutre ancora desideri per il genere femminile, ma i rapporti con esso vengono pensati solo in termini monetari, come si vedrà.

Nell'ultima fase (1799), la caccia del bandito Vicuña Porto diviene l'occasione per poter riaffermare il proprio valore, ma Zama verrà ripudiato e abbandonato in uno spazio avverso abitato da una figura enigmatica (*niño rubio*).

La scelta stilistica segue il criterio narrativo-cronologico, rafforzandone la struttura. Nella prima parte un'aggettivazione abbondante e il predominio di forme subordinate di connessione dei periodi, rendono la sintassi elaborata senza cadere in una sovrabbondanza barocca. Costituita da 11 paragrafi, rispetto ai 27 della parte precedente, la seconda sezione non si distanzia stilisticamente dalla prima, ma diviene più impenetrabile a livello tematico grazie alla presenza di figure retoriche quali metafore e personificazioni. La terza parte presenta un linguaggio totalmente concettuale e spogliato dalle relazioni sintattiche complesse che avevano contrassegnato le due sezioni precedenti. L'assunzione di una sintassi dimessa, sembra ben accompagnarsi al processo di coscienza del protagonista che da *corregidor* (nella prima parte) diviene uomo solo e mai cresciuto.

La scelta stilistica dibenedettiana diviene supporto narrativo, co-protagonista essenziale nella struttura del romanzo; con il procedere della narrazione, il periodo si riduce lasciando posto ad una complessità di significato di difficile interpretazione. La progressione cronologica (1790,1794,1799) accompagnata, viceversa, da una tendenza alla semplificazione formale, sembrano essere la conseguenza inevitabile della reale mancanza di tempo:

Ya tenía el libro, necesitaba concentrarme, ponerme a pensar. Pedí licencia en el diario. Veintiún días me encerré. Escribía todo el día. Terminé dos capítulos de la novela. Pero me faltaba el tercero. Pedí a "Los Andes" ocho días más y en una oficinita arrinconada terminé el libro. En el último tramo usted verá un cambio de estilo. Los primeros capítulos

son de frases amplias; el último de frases breves, escrito muy rápidamente. Así nació. Así hice «Zama».⁷⁸

La struttura del testo sembra essere frutto della contingenza dell'autore. La scelta di utilizzare periodi brevi nella parte finale del testo si può considerare come la conseguenza diretta dei pochi giorni che il mendocino aveva a disposizione per concludere il romanzo.

La peculiarità del testo di Di Benedetto si riflette anche nella scelta lessicale che l'autore compie. Guidato da un criterio di economia linguistica, lo scrittore inserisce nel testo parole appartenenti al lessico quotidiano, spogliandole però della loro abituale connotazione per poter creare nuovi scenari. La precisione utilizzata nella ricerca lessicale e nella costruzione formale del testo, ci viene rivelata dalla stessa voce dall'autore:

Yo escribía y pensaba. Mi método de trabajo consiste en pensar un párrafo, descomponerlo en frases y, luego, repitiéndolas en voz alta para percibir la cadencia que les he impuesto, corregirlas para que tengan una adecuada sonoridad, pensando cómo le van a resultar al lector.⁷⁹

Come un entomologo delle parole, attraverso un *labor limae*, Di Benedetto seleziona e cesella il testo tanto da cambiarne addirittura il titolo originale (Espera en el medio de la tierra). La ricerca di un criterio narrativo, mascherato di semplicità, sembra condurre anche la scelta grafico-strutturale dell'opera. Ogni parte è infatti costituita da brevi capitoli divisi in paragrafi che, a loro volta, racchiudono micro-storie subordinate al tema centrale del testo. Ogni paragrafo, costituisce un'unità semantica dalle molteplici connotazioni, rendendo maggiormente difficile l'interpretazione dei diversi livelli narrativi del testo. La particolarità grafica del testo, stante non solo nella sua suddivisione ma anche nell'inserimento di asterischi tra i paragrafi, rende l'opera dibenedettiana hapax all'interno della letteratura nazionale a lui contemporanea, tanto che Juan José Saer dirà:

Una última observación: hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges, o Juan L. Ortiz. Este mérito puede muy bien ser secundario; pero que yo sepa no lo encontraremos, en la Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto. [...] Entre los autores de ficción de este idioma y de este siglo, Di Benedetto es uno de los pocos que tiene un estilo propio,

⁷⁸ BRACELI, R., "Un escritor en serio", Revista *Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1972, pp. 84-88: In: MADE BARONETTO, art. cit. p. 229

⁷⁹ HALPERÍN, J., "Lentamente estoy volviendo al exilio", conversación con el escritor Antonio Di Benedetto, *Clarín*, Buenos Aires, 14 de julio de 1985, p. 18. In: MADE BARONETTO, art. cit. p. 130

y que ha inventado cada uno de los elementos estructurantes de su narrativa. Una página de Di Benedetto es inmediatamente reconocible, a primera vista, como un cuadro de Van Gogh.⁸⁰

La peculiarità dell'opera induce la critica ad interessarsene, producendo originali interpretazioni: Gabriela Ricci si colloca all'interno di questa cerchia di studiosi che a partire dagli anni Sessanta iniziarono ad interessarsi di *Zama*. Ricci, nel suo studio "*Los circuitos interiores: Zama en la obra de Antonio Di Benedetto*", associa il testo alla figura del mandala.

L'interpretazione della studiosa, basata su un'esasperata analisi testuale di tipo psicoanalitico, mette in luce la concomitanza tra la struttura del simbolo e il movimento del protagonista all'interno del testo. Riflettendo sull'opera, ne sottolinea la struttura concentrica, comune a quella del mandala, che si viene a formare attraverso il cammino del protagonista che dal "conscio" (prima parte), si muove verso «las distintas regiones de lo inconciente y la zona de contacto con lo trascendente».⁸¹

Se questa lettura si focalizza sul movimento psichico di Diego de Zama, rilancia anche un'idea che ben si adatta alla struttura e alla stilistica del romanzo.

La disposizione spaziale del testo, diviso in macro-sequenze, capitoli e paragrafi, può essere efficacemente raffigurata dall'immagine del mandala che si regge su in criterio concentrico il quale prevede un movimento discendente, quantitativo, dall'esterno verso l'interno.

Il parallelismo con questo simbolo si dimostra ancor più significativo rispetto alle modulazioni stilistiche che Di Benedetto adotta all'interno dell'opera, giungendo alla laconicità finale solo attraverso un fitto vociferare sintattico. La scrittura riflette perfettamente il percorso del protagonista che più si avvicina al centro, nella sua apparente distruzione, più giunge alla sublimazione, al punto d'origine. Ricca di subordinate e figure retoriche, la scrittura elaborata della prima parte del testo lascia spazio a una sintassi essenziale che si fa sempre più evocativa nel suo avvicinarsi al centro del mandala, al grado zero della scrittura.

⁸⁰ SAER, J. J., "Antonio Di Benedetto", cit. p.52

⁸¹ RICCI, G., *Los circuitos interiores: Zama en la obra de A. Di Benedetto*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1974

L'incedere di Zama verso la fine del romanzo viene cadenzato da una sintassi che si denuda con il protagonista, dando vita ad una paratassi necessaria al raggiungimento del centro del mandala, elevazione metafisica e stilistica. A tal proposito, Del Vecchio sosterrà la pregnante valenza della parola che evidenzia il processo di estinzione della scrittura e del suo soggetto che gradualmente si piega silenziosamente su se stesso, dando vita ad una spirale retta dalla legge dell'entropia, nel suo essere (im)mobilità.⁸²

A supporto di quanto detto finora si riportano gli incipit e explicit della prima e dell'ultima sezione delle tre sezioni:

1790

Salí de la ciudad, ribera abajo, al encuentro solitario del barco que aguardaba, sin saber cuándo vendría. Llegué hasta el muelle viejo, esa construcción inexplicable, puesto que la ciudad y su puerto siempre estuvieron donde están, un cuarto de legua arriba.

[...]

Quise discernir el porqué de ese vuelco y advertí que era como si hubiese andado largo tiempo hacia un previsto esquema y estuviera ya dentro de él. Necesité imperiosamente asirme de algo. El estómago vino en mi ayuda, reclamándome alimento. Acudí a la posada como en pos de la esperanza.⁸³

1799

Vicuña Porto era como el río, pues con las lluvias crecía.

[...]

Comprendí que era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre: -No has crecido...-. A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo: -Tú tampoco.⁸⁴

Un'altra immagine che si può associare all'opera dibenedettiana, relativamente alla struttura narrativa e stilistica, è quella di armonia musicale. L'affacciarsi di storie secondarie alla trama principale, attraverso l'utilizzo di sogni o di espedienti stilistici, quali la *mise en abyme*, collaborano alla costruzione di un *cantus firmus*. Le narrazioni secondarie fungono da controcanto alla narrazione lineare, collaborando con essa alla costruzione di una melodia complessa, sostenuta da relazioni di contiguità spaziale e di

⁸² DEL VECCHIO, A., "Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello": el caso Zama, de Antonio Di Benedetto, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2008

⁸³ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. pp. 11- 146

⁸⁴ Ibidem pp.235- 294

senso. L'analogia musicale viene inoltre rafforzata dalla disposizione di alcuni elementi all'interno del testo, tra cui gli episodi che «dan fin a cada una de las tres partes de la novela, altamente significativas en correspondencia con las tres palabras que las cierran».⁸⁵

Esperanza, Marta e tampoco, sono i tre termini che concludono rispettivamente le tre sezioni; sono le parole che formano un climax discendente che sempre più si allontana da una possibile illusione di salvezza, simili a un *refrain*.

Questo paragone musicale vale a consolidare la complessità dell'opera, non solo dal punto di vista strutturale ma anche da quello stilistico e narrativo.

2.2.2 *Zama*: romanzo storico o parodia?

Ambientato nel Paraguay coloniale, alla fine del XVIII secolo, *Zama* sembra collocarsi all'interno del genere storico. L'attendibilità dei testi a cui Di Benedetto attinge e la disposizione di dati storici realmente accaduti, sostengono il vagabondare di Zama, che nel suo movimento cancella ogni verosimiglianza con il Paraguay di fine Settecento. La storia diviene quindi pretesto (nel suo duplice significato) per lo sviluppo di una narrazione abitata da elementi comuni al romanzo fantastico ed esistenzialista. Il testo dibenedettiano, nella sua complessità polisemica, ancora una volta ci conduce ad un'analisi attenta, volta a demistificare una lettura incasellata nel genere del romanzo storico.

Divisa esplicitamente in tre tappe narrative, individuabili attraverso la datazione (1790, 1794, 1799), la vicenda si svolge tra i territori dell'attuale Paraguay e alcune regioni dell'odierno Brasile. La precisione con cui vengono descritti gli elementi naturali del paesaggio nel quale Zama si muove, permettono al lettore di inserirsi all'interno di questo scenario, indefinito a livello nominale -mai si dirà dove si svolge la vicenda- ma ben connotato dalle descrizioni faunistiche e floreali che l'autore fa. Nulla in questa sceneggiatura lascia trasparire l'acuto meccanismo di finzione attuato da Di Benedetto, una sorta di *mimesis* libresca. Quel che crea l'autore è una struttura narrativa basata su

⁸⁵ JARKOWSKI, A., "La sensación de nada y de vacío", en *Marca de Agua* No.1, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016

fonti storiche, geografiche, antropologiche attraverso le quali ricrea un ambiente quanto più simile al vero, un territorio che nel periodo di stesura dell'opera non aveva ancora visitato.

Malva Filer, a tal riguardo, nel suo lavoro "*La novela y el diálogo de los textos*" istituisce un parallelismo puntuale tra le fonti utilizzate da Di Benedetto e la loro rielaborazione in *Zama*. La studiosa sostiene, erroneamente e forse a favore della sua tesi, il silenzio tenuto da Di Benedetto rispetto alle fonti utilizzate, il quale ammise solamente di aver trascorso il periodo precedente alla stesura nell'Università Nazionale di Córdoba dove:

Estudié la orografía, la hidrografía, la fauna, los vientos, los árboles y los pastos, las familias indígenas y la sociedad colonial, las medicinas, las creencias y los minerales, la arquitectura, las armas, el guaraní, la lengua de los indios, costumbres domésticas, fiestas, el plano de la ciudad principal, los pueblos, el trabajo rural y la declinación del país.⁸⁶

In disaccordo con quanto sostenuto dalla Filer, lo studioso Del Corro introduce nella discussione due elementi -recensione all'opera di Bischoff e conferenza all'università di Córdoba- che mettono in luce non solo lo stretto legame che l'autore istituì con le fonti, ma soprattutto l'ammissione da parte dello stesso di questa vicinanza. Pubblicata nel 1952 nel quotidiano *Los Andes*, la recensione⁸⁷ al testo di Bischoff mostra l'interesse del mendocino per l'autore e la letteratura di viaggio, confermato successivamente, nel 1961, in una conferenza tenuta a Cordoba, del quale Del Corro ci dice:

En 1961, cuando Antonio Di Benedetto dio en Córdoba, en el Seminario de Literatura Argentina de la Dirección de Cultura de esa provincia, una conferencia sobre su narrativa, hizo conocer los alcances de su relación con la obra de Bischoff —que él había elogiado en el diario Los Andes, de la ciudad de Mendoza (en nota del 28 de diciembre de 1952)— y con otros documentos consultados. En tal oportunidad Di Benedetto pasó a otras fuentes documentales de Zama, entre las cuales cabe destacar las relaciones que escribió Félix de Azara conocidas con el título de Misiones y Paraguay.⁸⁸

A prescindere dall'ammissione delle fonti, da parte dell'autore, l'ipotesi a cui si rifà sembra essere evidente: fonti storiche, letteratura di viaggio, diari di bordo, testi di carattere scientifico e antropologico. Tra questi, le opere di Félix de Azara e di Efraín Bischoff sembrano divenire non solo una fonte da cui trarre informazioni, ma vero e

⁸⁶LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto", cit. p. 132

⁸⁷"«El doctor Miguel Gregorio de Zamalloa» por Efraín U. Bischoff", *Los Andes*, 28 dicembre 1952

⁸⁸DEL CORRO, G. P., *Zama, zona de contacto*, Córdoba, Ediciones Argos, 1992, cit. p.17

proprio palinsesto; se i testi di Azara si dimostreranno utili alla costruzione formale e all'impianto narrativo-descrittivo di *Zama*, il libro di Bischoff sarà la filigrana del personaggio di Don Diego de Zama.

I testi di Azara, *Geografía e Historia del Paraguay y del Rio de la Plata* e *Geografía física y esférica del Paraguay* vengono utilizzati da Di Benedetto come archivio da cui ricavare sia elementi relativi al paesaggio, alla topografia del territorio, che al linguaggio utilizzato dalle tribù che vivevano nella regione paraguaiana. I libri di Azara sono il resoconto dei viaggi che lo stesso compì alla fine del Settecento nelle regioni del Sud America, nelle vesti di consigliere militare. Inviato dalla corona spagnola per poter definire i confini di dominio del Paese con il Portogallo, Azara trascorrerà più di vent'anni nel territorio, studiando gli aspetti geografici, fisici e antropologici soprattutto della regione del Paraguay. Rispetto a questo è interessante notare la rielaborazione che l'autore fa delle informazioni riadattandole secondo le sue esigenze narrative.

La descrizione di Félix de Azara del Paraguay, come un'immensa distesa di terra piana caratterizzata dalla presenza di acquitrini dovuti all'impossibilità di far scorrere l'acqua portata dalle piogge, diviene elemento simbolico nel testo di Di Benedetto. L'immagine di stagnazione dell'acqua sin dalle prime pagine di *Zama* appare come sottotraccia, convertendosi da elemento geologico a elemento psicologico: l'immobilità dell'acqua si fa metafora dell'inerzia del protagonista. Anche la sabbia è una sostanza che rivela altro rispetto al suo essere materiale; la "lisa arena roja", nella quale sta un ragno ancora vivo ma "imposibilitada de desplazarse"⁸⁹ poiché schiacciato dal tacco di Zama, diviene allegoria di un clima psicologico oppressivo, specchio dello stato emotivo del protagonista.⁹⁰

Il testo di Azara diviene matrice anche dal punto di vista strutturale in quanto il periodo in cui lo studioso compì i suoi viaggi di esplorazione coincide con il tempo d'azione del romanzo. Non solo il movimento di Zama segue i passi fatti da Azara nella sua spedizione (dal Paraguay al Brasile), ma lo stesso modo di pensare di Don Diego de Zama sembra ricalcare il pensiero dell'esploratore espresso nelle lettere rivolte al Viceré Arredondo; i portoghesi presenti nella zona di confine che vengono considerati, da Azara, ostacolo per

⁸⁹ L'aggettivo è al femminile in quanto il sostantivo "ragno", in spagnolo, appartiene al genere femminile.

⁹⁰ FILER, M., *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Editorial Oasis, 1983, cit. p.30

la possibile egemonia spagnola, saranno gli stessi con cui Zama compirà la sua missione finale da cui ne uscirà sconfitto.

Di particolare interesse, dal punto di vista linguistico, è l'adozione di parole appartenenti alla lingua *guaraní* parlata dagli indios *mbayas*. *Mainumbig*, *carachai*, *manguruyú* sono alcune delle parole che Di Benedetto inserisce nel testo, non affiancate da una traduzione in lingua spagnola. L'uso di questi termini è lontano da ogni intento imitativo o esotico - caratteristica del romanzo regionalista dal quale Di Benedetto rifugge - tesa, invece, a evocare nuove immagini o associazioni che la lingua spagnola-convenzionale, non riuscirebbe a fornire con la stessa efficacia.

Per l'analisi del personaggio di Zama, non si può trascurare il testo di Bischoff, *Dr. Miguel Gregorio de Zamalloa. Primer Rector Revolucionario de la Universidad de Córdoba*.

Pubblicato nel 1952, tre anni prima dell'opera del mendocino, *Historia de Córdoba* rientra tra le opere consultate da Di Benedetto nella fase precedente la stesura del suo capolavoro. Oltre al dato cronologico, a confermare la relazione di Di Benedetto con l'opera di Bischoff è l'elemento spaziale ossia l'Università di Córdoba, luogo in cui il mendocino svolse le sue ricerche bibliografiche.

Nato nel 1733 da madre spagnola e padre *criollo*, Miguel Gregorio de Zamalloa svolge la carriera di Corregidor de Chicas durante un periodo di agitazione politica che lo costringerà ad allontanarsi dalla famiglia per riportare ordine nel Vicereame affidatogli. Calmata la ribellione insorta nel 1780 da parte di Tupac Amarú, Zamalloa verrà destituito dal suo ruolo a causa di un provvedimento amministrativo che prevedeva la conversione dei Vicereami in Intendenze. Ricevuto l'incarico di Teniente Asesor Ordinario del Paraguay, Zamalloa trascorrerà circa dieci anni nella città di Asunción, separato dalla famiglia e in attesa di un trasferimento che avverrà solo nel 1790.

La somiglianza tra Zamalloa e Diego de Zama è evidente. Oltre alla coincidenza cronologica, il personaggio dibenedettiano sembra essere la controfigura moderna di Zamalloa. Zama, *criollo*, dopo aver svolto il ruolo di *corregidor* durante le rivolte delle tribù indigene, si ritrova ad esser *asesor letrado* -burocrata, nei termini odierni- a causa delle riforme amministrative attuate dalla Corona di Spagna. Anche la pratica epistolare di Zamalloa viene ripresa in *Zama*, dove il protagonista invia lettere alla moglie e ai suoi

protettori richiedendo una retribuzione più cospicua. Inoltre, la somiglianza tra i due personaggi diviene palese di fronte al nome che Di Benedetto dà al suo protagonista.

Rispetto alla scelta del nome del personaggio principale, alcuni critici si sono discostati dalla tesi Zamalloa-Zama, suggerendo un legame con la “battaglia di Zama” che sancì la fine della seconda guerra punica e il dominio dei romani sul Mediterraneo. La studiosa Gabriela Ricci si discosta da questa proposta di carattere storico, dando un’interpretazione di carattere filosofico.

Recuperando il concetto di mandala e il movimento circolare interno all’opera, Ricci considera Zama come lo specchio calligrafico di questo moto compreso tra la Z, ultima lettera dell’alfabeto e la A, prima. Questo azzardo nominale che tende a logorare l’opera nella sua fanatica ricerca di significati, giunge ad assimilare il nome del protagonista alla parola sanscrita *zama*, ossia pace, tranquillità d’animo; questa associazione appare però ossimorica se si considera la postura esistenziale che connota Zama personaggio. Molto più pertinente e rappresentativa dell’esistenza di Zama, è l’accezione che la tribù africana degli Zulù, dà alla parola (*zama*): tentare di, provare a.⁹¹

Considerata la somiglianza tra il testo di Bischoff e il romanzo di Di Benedetto, la tesi che considera Zama come apocope letteraria di Zamalloa, sembra essere la più accreditata.

Analizzando il testo di Di Benedetto, Saer introduce il concetto di parodia, volto ad indicare la vicinanza tra le due opere ma, al contempo, la rielaborazione lontana da ogni tipo di plagio, che il mendocino compie. Saer, recuperando il concetto di *parodia seria* introdotto da Genette, considera Zama come una parodia del testo di Bischoff. A differenza dell’imitazione, la parodia istituisce un rapporto dialettico con il suo modello, «el cual es recubierto sólo parcialmente para lograr, de ese modo, a partir de la relación mutua, un nuevo sentido».⁹²

Se l’imitazione si sovrappone interamente al modello, la parodia lascia un margine, un interstizio attraverso il quale poter rielaborare il testo primigenio.

⁹¹ Questa intuizione è personale. Non si hanno dati certi inerenti alla conoscenza di questa parola da parte di Di Benedetto. Con sicurezza si sa, però, che lo scrittore compì studi antropologici inerenti le tribù africane.

⁹² SAER, J. J., “Zama”, cit. p. 45

È in questa crepa che *Zama* prende vita, spazio per la creazione di nuovi significati e linguaggi che, rifiutando un approccio imitativo all'opera di Bischoff, rifuggono alla possibile categorizzazione storica. A tal riguardo, Saer dirà:

Es a través de esa parodia, justamente, que *Zama* quiere mostrar que no ha de leérsela como una novela histórica. La lengua en que está escrita no corresponde a ninguna época determinada, y si por momentos despierta algún eco histórico, es decir el de una lengua fechada, esa lengua no es de ningún modo contemporánea a los años en que supuestamente transcurre la acción, sino anterior en casi dos siglos: es la lengua clásica del Siglo de Oro. Desde luego que no se trata de una imitación pedestre a la manera de nuestros neoclásicos, sino de un sabio procedimiento alusivo y secundario incorporado a la entonación general de la lengua personal de Di Benedetto.⁹³

Di Benedetto crea una visione della storia personale, nella quale la fonte storica documentata diviene terreno fertile per la costruzione di un personaggio totalmente estraneo agli eroi protagonisti dei romanzi storici di fine Settecento.

Se è pur vero che *Zama* poggia sulla biografia di Zamalloa, virtuoso governatore, il protagonista dibenedettiano diverge dal canone descrittivo dell'eroe. Zama, in contrasto con l'esemplare condotta di Zamalloa, è un personaggio debole che soccombe alla sua progressiva distruzione. La sua psicologia e il suo comportamento sono anacronistici rispetto al contesto storico nel quale il romanzo è ambientato, in quanto incarnano i modelli letterari diffusi nel periodo di stesura dell'opera.⁹⁴

L'eroe nazionale, protagonista dei romanzi di fine Settecento (*Ivanhoe*), lascia spazio ad un protagonista oppresso dal senso di colpa e inetto alla vita, che vive in un'America costellata da animali- allegorie dello stato d'animo di Zama, come si vedrà.

Lo sguardo dell'ex *corregidor* deforma la realtà, nella quale i personaggi sembrano immuni al trascorrere del tempo, frutto di una scrittura ambigua, plasmatrice del pensiero del protagonista. Il tempo storico cede il passo al tempo soggettivo, ritmato dai pensieri di Zama, che situa l'opera al di fuori di qualsiasi periodo storico; l'universalità dei temi che abitano la mente del protagonista ne fanno un personaggio collocabile in qualsiasi

⁹³ SAER, J. J., "Zama", cit. pp. 45-46

⁹⁴ FILER, M., *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, cit. p.54

epoca, poiché «es claro que un hombre que espera, sin esperanzas, puede ser personaje de todo los tiempos».⁹⁵

La storia soccombe alla forte caratterizzazione del personaggio, elemento fondamentale dell'opera tanto da poter essere considerato la ragione per cui *Zama* non possa essere definito come romanzo storico.⁹⁶

A tal riguardo, lo studioso Carlos Nallim, nell'analisi dell'opera benedettiana, evidenzia il ruolo secondario che l'evento storico ha all'interno della narrazione:

[...] En *Zama* vivimos la historia sin que en ningún momento nos lo proponamos, sin que en ningún momento nos la propongan. Simplemente, el curso de la novela con sus meandros y mis estanques. La sentimos consustanciada con esa otra historia que es el argumento, o la reflexión, o la acción, o la reacción de los personajes que se mueven en un espacio y época delimitados.⁹⁷

L' "interstizio parodico", alla luce di quanto detto, sembra essere spazio di invenzione prolifica per l'autore il quale crea un'opera in cui il dato storico è limo per la nuova creazione. La storia non viene cancellata ma diventa terreno nel quale Don Diego de Zama vive nell'attesa di essere riconosciuto come europeo, un'attesa che condivide con gli uomini che vissero nell'epoca in cui il romanzo si svolge.

Ricercare una veridicità storica in *Zama* risulta, perciò, operazione inutile in quanto l'autore non costruisce un passato quanto piuttosto una visione di questo, un'idea del passato che è propria dell'osservatore e che non corrisponde a nessun fatto storico preciso.⁹⁸

In conclusione, *Zama* sembra fuggire, ancora una volta, a possibili categorizzazioni, diventando opera che parla del presente attraverso una scrittura che genera una realtà altra, fantastica. Il gioco istituito a livello narrativo-temporale fa di *Zama* un *unicum* all'interno dello scenario contemporaneo allo scrittore, consolidato da una sintassi peculiare; elissi, metafore, echi fonetici, rarità lessicali contribuiscono a creare un'opera di difficile comprensione in cui lo stile plasma il personaggio e la sua realtà.

⁹⁵ NALLIM, C., "Zama: entre texto, estilo e historia", *Revistas Científicas Complutenses* vol.1, Madrid, 1972, cit. p.350

⁹⁶ ULLA, N., "Zama: la poética de la destrucción", cit. p. 252. In: *Nueva novela latinoamericana II: la narrativa argentina actual*, a cura di Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1974

⁹⁷ NALLIM, C., art. cit. p. 349

⁹⁸ SAER, J.J., "Zama", cit. p. 45

L'intento dell'autore, inoltre, si rispecchia perfettamente all'interno del testo, il quale rifugge da definizioni riduttive quali "romanzo storico" e "romanzo regionalista". Di Benedetto, a tal riguardo dirà:

[...] Mi novela no es histórica y nunca quiso serlo. Me despreocupé de cualquier tacha de anacronismo, imprecisión o malversación de datos reales. Me puse a reconstruir una América medio mágica desde adentro el héroe. Jamás, mientras escribía, ni al corregir ni al pulir, consulté un libro, ni mis apuntes. Sólo aproveché lo que precisaba, muy depurada y económicamente, y sólo hasta donde mi memoria me diera; ni el Paraguay ni Asunción están nombrados en la obra. Creo que ya se lo dije una vez. De tiempo atrás, mientras yo andaba entre los tratados, don Diego de Zama los frecuentaba conmigo.⁹⁹

La volontà di allontanarsi dal canone del genere storico e del romanzo regionalista, gli elementi dello stile, emergono come basi di quello che definirei uno "scrivere generativo": Zama nasce attraverso la scrittura e con essa si dissolve.

2.2.3 Don Diego de Zama: un Sisifo sudamericano

Zama, si presenta al lettore come un personaggio abulico, vagabondo nel "medio de la tierra", in attesa di una lettera che decreterà le sorti della sua vita. Solo e inerme di fronte alla realtà, Don Diego de Zama sembra essere la concretizzazione della filosofia esistenzialista.

Affermatosi principalmente tra gli anni Venti e Cinquanta del Novecento, l'esistenzialismo si caratterizza per la sua riflessione sull'individuo e il suo rapporti con la realtà; lontano dai dettami razionalistici e positivisti, l'esistenzialismo si occupa di analizzare le condizioni dell'uomo moderno, abitato da un senso di solitudine, di vuoto e dall'impossibilità di azione nella quotidianità. Il personaggio di Di Benedetto sembra muovere i passi da questa filosofia, divenendo quasi una trasposizione sudamericana del Roquentin sartriano. I due protagonisti condividono la lontananza dalla donna amata, vivendo di espedienti amorosi, ma se Roquentin agisce con la speranza di un futuro migliore, Zama si abbandona sempre più alle contingenze. Roquentin riflette quanto teorizzato da Sartre ne "*Esistenzialismo è umanismo*", giungendo alla consapevolezza che

⁹⁹LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto", cit. p. 132

l'uomo è il risultato del suo agire, responsabile delle conseguenze che da esso derivano poiché privato della benevolenza divina.

Il personaggio sartriano, abbandonato da dio, nutre una fievole speranza sostenuta dalla consapevolezza di essere niente altro di ciò che progetta di essere, responsabile dei suoi successi e delle sue sconfitte.¹⁰⁰

Questo anelito verso un futuro auspicabile sembra essere assente in Zama, il quale attinge dall'esistenzialismo il forte peso della responsabilità che il singolo ha nei confronti della comunità. Il senso di colpa diviene l'elemento narrativo fondamentale che conduce Zama all'apatia, dalla quale deriva la consapevolezza di vivere in una realtà assurda, senza senso. Il romanzo diventa perciò il racconto di un'attesa frustrata, cieca a barlumi di speranza, che rende il protagonista vittima della sua incapacità d'azione trasformatrice:

Debía llevar la espera- y el desabrimiento- en soliloquio, sin comunicarlo.¹⁰¹

[...] Me pregunté, no por qué viví, sino por qué había vivido. Supuse que por la espera y quise saber si aún esperaba algo. Me pareció que sí.¹⁰²

Alle vittime dell'attesa è dedicato il testo ("A las victimas de la espera"), idea rimarcata nel titolo originario dell'opera, ossia *Espera en el medio de la tierra*:

Tal vez le interese saber que por la relación con un vocablo- tierra- quise llamar a mi libro "Espera en medio de la tierra". Desistí porque era muy explicativo y largo, aunque contiene mucho del sentido potencial del drama de don Diego de Zama, su personaje, y del drama de todos nosotros, los que pasamos la vida esperando y nos hacemos desesperadas víctimas de la espera.¹⁰³

Il tema dell'attesa, si intreccia con quello della colpa; questo ultimo diviene sottotraccia generativa a cui si sovrappone, come conseguenza, l'immobilità d'azione del protagonista.

Quel che interessa, rispetto al confronto con il personaggio sartriano, è la comune decisione di inazione. Nonostante Di Benedetto tenda a presentarci un personaggio, dall'identità ambigua, vittima di un contesto a lui nemico, si può affermare che Zama sia

¹⁰⁰ SARTRE, J.P., "Esistenzialismo è un umanismo", 1945, p.9:

<https://storiadellafilosofia.jimdo.com/moderna/jean-paul-sartre/l-esistenzialismo-%C3%A8-un-umanismo/>

¹⁰¹ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editore, cit. p. 12

¹⁰² Ibidem p. 286

¹⁰³ LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto", cit. p.124

artefice della sua distruzione in quanto sceglie, seppur inconsapevolmente, nella sua abulia, il suo destino. L'assioma esistenzialista di Sartre -l'uomo che si crea nel suo agire- permane nei personaggi di Di Benedetto i quali «no son víctimas: eligen padecimiento, destrucción, muerte».¹⁰⁴ Al contrario, stabilendo una corrispondenza tra Macbeth e Zama, Jarkowski, sostiene la difficoltà di discernere con chiarezza se i due protagonisti siano vittime o responsabili di quello che sta succedendo e che li abbatte.

Un altro personaggio che ben si associa a Zama è quella di Sisifo. Eroe dell'assurdo, nella lettura di Camus, Sisifo trascorre la sua vita trascinando un masso verso la cima di un monte, la quale mai viene raggiunta in quanto il macigno ricade per azione del suo stesso peso. Questa condanna da parte degli dei procura a Sisifo il supplizio di adoperarsi tutta la vita per qualcosa che mai si compirà. La lettura che Albert Camus fa di questo mito, mette in luce l'assurdità del personaggio il quale, patisce la sua pena poiché è cosciente della impossibilità di poter raggiungere la cima.

Zama, come Sisifo, prende atto della sua condanna, attraverso il suo incedere all'interno del romanzo. Il protagonista, che si genera nella scrittura, diviene sempre più un uomo «che nella sua graduale e lenta discesa, contempla la serie di azioni senza legame, che sono divenute il suo destino, da lui stesso creato, riunito sotto lo sguardo della memoria e presto suggellato dalla morte».¹⁰⁵

Come un eroe moderno, il protagonista dibenedettiano veste gli abiti della rassegnazione di fronte a un conflitto drammatico, nodo astratto su cui si svolge l'azione.

L'analisi che fa Lukács dell'eroe del dramma moderno, si rispecchia interamente in Zama nel quale «i conflitti si interiorizzano e spiritualizzano in maniera sempre più marcata ed esclusiva, cosicché diventano in realtà incomunicabili».¹⁰⁶ Lo scrittore premio Nobel, Coetzee, nel suo studio su Di Benedetto, sosterrà la vicinanza di Zama agli eroi di intelletto, protagonisti nei testi di Samuel Beckett, i quali riescono a spiegare il mondo e la sua esistenza, attraverso la concatenazione di ipotesi.¹⁰⁷

¹⁰⁴ ULLA, N., "Zama: la poética de la destrucción", cit. p. 271. In: *Nueva novela latinoamericana II: la narrativa argentina actual*, a cura di Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1974

¹⁰⁵ CAMUS, A., *Il mito di Sisifo*, Firenze, Bompiani, 2017, cit. p.120

¹⁰⁶ LUKÁCS, György, *Il dramma moderno*, Rozzano, Sugarco edizioni, 1976, cit. p. 147

¹⁰⁷ COETZEE, J.M., "A Great Writer We Should Know", in *The New York Review of Books*, 2017

La presenza di elementi, nel testo dibenedettiano, appartenenti alla poetica esistenzialista -colpa, attesa, solitudine- ci permettono di considerare Zama come un'opera oltre oceano vicina a questo corrente, non esente però da innovazioni stilistico-formali.

Rispetto all'opera sartriana, sostenuta da una filosofia precedente, Di Benedetto si muove con maggiore libertà nella scelta degli elementi caratterizzanti il proprio personaggio. Il gioco con le fonti storiche, il richiamo alla letteratura regionale, allontanano Zama dal corpus di opere europee, creando un'opera unica e rara.

Il protagonista non vive più in una metropoli grigia, ma in una terra desolata che molto ricorda lo scenario in cui Drogo, ne *Il deserto dei Tartari* (1940), trascorre le sue giornate. Drogo, come Zama, guarda la linea dell'orizzonte che si affolla di miraggi, di ombre, riponendo in questa (linea) la speranza di un cambiamento.

È nel tempo dell'attesa che Don Diego de Zama aspetta al porto¹⁰⁸ l'arrivo dell'imbarcazione con le lettere della moglie Marta e dell'Ambasciatore; è nell'attesa di una lettera da parte del generale per lasciare la Fortezza, spiando la linea d'orizzonte in un deserto in guerra. Quanto detto da Borges rispetto all'opera di Buzzati conferma la vicinanza tra i due testi, ancorati in un terreno arido in cui l'attesa fa da compagna:

Un libro regido por el método de la postergación indefinida y casi infinita, caro a los eleatas y Kafka donde el desierto es real y es simbólico. Está vacío y el héroe espera muchedumbre.¹⁰⁹

Simili per scelta tematica e ambientazione, i due testi -*Zama* e *Il deserto dei Tartari*- condividono alcuni aspetti con il protagonista kafkiano de *Il castello*.

Se Buzzati ne riprende l'aspetto architettonico, trasformando il castello nella Fortezza Bastiani, Di Benedetto recupera un elemento tematico fondamentale: la prigionia burocratica. Malva Filer, a tal propósito, dirà:

Diego y el protagonista de Kafka, en esa novela, sufren parecido destino. Atrapados en un laberinto burocrático y en el papel de eternos postulantes, agotan sus fuerzas y sucumben, moral y físicamente, mientras esperan el reconocimiento de una autoridad desconocida (*Das Schloss*) o lejana (*Zama*) que justifique su existencia.¹¹⁰

¹⁰⁸ Immagine ripresa da Gabriel García Márquez nel *El coronel no tiene quien le escriba* (1961)

¹⁰⁹ JARKOWSKI, A., "La sensación de nada y de vacío", in *Marca de Agua* No.1, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016, cit. p. 39

¹¹⁰ FILER, M., *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, cit. p. 75

Interessante infine, notare la vicinanza tra il personaggio di Buzzati e quello di Di Benedetto in riferimento alla loro condizione di prigionieri in terra straniera. Nonostante Drogo abbia, in apparenza, la possibilità di lasciare la Fortezza in qualsiasi momento, la difficoltà burocratica per ottenere il “rilascio”, lo detiene in un luogo in cui il tempo scorre senza portare nulla di nuovo. Quest’idea di prigionia ben concretizza il tema fondamentale di entrambe le opere, ossia l’attesa e l’arrestarsi del tempo, metaforizzata nell’immagine di una furia che trasforma gli oggetti nell’opera di Buzzati e in una scimmia morta nel romanzo di Di Benedetto:

Ventidue mesi erano passati senza portare niente di nuovo e lui era rimasto fermo ad aspettare, come se la vita dovesse avere per lui una speciale indulgenza. [...] Il fiume del tempo passava sopra la Fortezza, screpolava le mura, trascinava in basso polvere e frammenti di pietra, limava gli scalini e le catene, ma su Drogo passava invano; non era ancora riuscito ad agganciarlo nella sua fuga.¹¹¹

[...]

Con su pequeña ola y sus remolinos sin salida, iba y venía, con precisión, un mono muerto, todavía completo y no descompuesto. El agua, ante el bosque, fue siempre una invitación al viaje, que él no hizo hasta no ser mono, sino cadáver de mono. El agua quería llevárselo y lo llevaba, pero se le enredó entre los palos del muelle decrepito y ahí estaba él, por irse y no, y ahí estábamos. Ahí estábamos, por irnos y no.¹¹²

L’incapacità di azione della scimmia, riflette la condizione esistenziale di Zama, il quale mosso da una volontà di movimento -ritorno alla terra attraverso l’acqua- lentamente si degrada nella sua immobilità. Questa figura, inserita nella prima pagina del romanzo, racchiude in sé una polisemia di significati tale da renderla chiave di volta che regge il testo: l’attesa, la morte, l’immobilità e il doppio, inteso come un Io diverso dal sé.

2.2.4 «Mientras yo andaba entre los tratados, don Diego de Zama los frecuentaba conmigo»: *Zama*, romanzo autobiografico?

La coincidenza tra il protagonista e l’autore è stata più volte messa in luce dalla critica, la quale ha considerato il testo come appartenente al genere autobiografico.

¹¹¹ BUZZATI, D., *Il deserto dei tartari*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989, p. 78

¹¹² DI BENEDETTO, A., *Zama*, op. cit. 11

Se è pur vero che Zama condivide con l'autore l'angoscia per la vita, il perpetuo senso di colpa che conduce all'inazione, definire Zama come autobiografia risulta essere riduttivo.

Ne *Il patto biografico* (1975), Lejeune analizza le peculiarità del genere autobiografico. La coincidenza tra nome dell'autore e nome del protagonista, la veridicità del fatto narrato esplicitamente dichiarata dall'autore, sono considerati come i tratti fondamentali attraverso cui definire un testo autobiografico. La mancanza di questi elementi in *Zama* indurrebbe a considerare il testo come estraneo al genere, sottovalutando lo stretto legame tra il dato biografico dell'autore e la sua trasposizione nel testo.

Premettendo che «todas las historias del mundo se tejen con la trama de la propia vida»¹¹³, considerare l'elemento biografico come estraneo al testo diviene forviante. Lo stesso autore ammette di celarsi tra le pieghe del Rio de la Plata e gli indumenti di Zama, non nascondendo la vicinanza tra realtà testuale e la sua realtà:

Creo que gran parte de lo que escribí es autobiográfico, aunque lo disimule para que no me descubran, para que no me acusen de torpezas reiterativas.¹¹⁴

L'operazione compiuta da Di Benedetto porta alla costruzione di un testo autoreferenziale, nel quale il dato reale viene dissimulato e adattato alla finzione testuale.

Digo, pues, que las figuras de mis novelas y mis cuentos son: personas de mi contorno, yo mismo, y las criaturas imaginadas e imaginables por esas personas o por mí; pero que como poseen atributos y pasan conflictos que pueden darse en hombres y mujeres del mundo infinito, quizás logren cumplir la aspiración de universalidad que declaro y confieso para los seres de mis libros y que asiduamente la crítica me ha reconocido [...] he dicho que mis personajes de la ficción son personas que caen habitual u ocasionalmente bajo mi ojo, el individuo que encuentro cuando me pienso o cuando me ubico ante el espejo y las criaturas que pueden ser fabuladas por mí o por mi prójimo.¹¹⁵

L'esperienza reale non solo diviene bacino dal quale attingere informazioni utili alla caratterizzazione dei personaggi, all'ambientazione del racconto, ma soprattutto si rivela motore stesso della scrittura. In più interviste Di Benedetto sostiene che il suo scrivere è

¹¹³ PIGLIA, R., *Nuevas tesis sobre el cuento*, Formas Breves, p. 116. In: MADE BARONETTO, op. cit. p. 141

¹¹⁴ URIEN BERRI, J., "Antonio Di Benedetto, el autor de la espera", *La Nación*, 19 de octubre de 1986, 4ª Sección, p. 6. In: MADE BARONETTO, art. cit. p. 141

¹¹⁵ LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto", cit. p.123

dettato dalla necessità di conoscere se stesso, rendendo perciò la pagina, spazio in cui specchiarsi:

Escribo para analizarme. Escribo para poner en claro lo que me daña, lo que daña a la gente como yo. Escribo para entender y entenderme. Escribo para que subjetividad explore los paisajes abiertos y las cavernas sombrías de la gente que le propone el mundo objetivo. Escribo para que mi conciencia recorra más regiones de lo que le propone el mundo objetivo.¹¹⁶

Gli elementi biografici presenti nel testo si giustificano attraverso il processo adottato durante la creazione del romanzo. La scrittura diventa il mezzo utile alla conoscenza del sé, il quale si specchia (successivamente, conseguentemente) nella pagina.

Graciela Maturo, nel suo studio “*Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*”, suggerisce una valida definizione di *Zama*, considerandola «medularmente autobiográfica» in quanto «no se trata solo del aprovechamiento, ineludible al escritor, de su experiencia de vida; se trata también de un modo personal de elaborar la propia existencia, de esclarecerla, desplegándola».¹¹⁷

Considerando il romanzo come autobiografico, la studiosa sottolinea lo stretto legame che si istituisce tra la realtà di Di Benedetto e la creazione letteraria:

Las situaciones límite que los personajes viven, en las que se hunden o se salvan, deban entenderse como tesis o reflejo inmediato del creador, cuya visión planea siempre por encima de su creación.¹¹⁸

Quel che si evince dalle interviste rilasciate da Di Benedetto e dagli studi proposti dalla critica, è il carattere di un’opera che gioca con il genere autobiografico, inserendo elementi fittizi, che lo allontanano dallo stesso (distanza storica e geografica). Il patto biografico, teorizzato da Lejeune, in *Zama* lascia il posto al patto romanzesco il quale prevede la divergenza nominale tra autore-protagonista del testo e un “attestato di finzione” riconducibile alla definizione del testo come romanzo.

È interessante notare come l’autore riesca a scomparire dietro alla figura di Zama, facendolo parlare attraverso la sua voce, grazie a una scelta narrativa adatta allo scopo. Di Benedetto adotterà una focalizzazione interna in cui il protagonista racconta quel che

¹¹⁶ LORENZ, G., “Antonio Di Benedetto”, cit. p.125

¹¹⁷ MATURO, G., *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, cit. p.14

¹¹⁸ IVI

vede in prima persona, permettendo al lettore di conoscere la realtà solo attraverso i suoi occhi, gli occhi della finzione. L'autore mendocino, attraverso questa scelta narrativa, mette in scena una «metalepsis de autor» ovvero «una manipulación -al menos figural, pero en ocasiones ficcional- de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación».¹¹⁹

In conclusione, si potrebbe definire *Zama* con le parole utilizzate da Italo Svevo nei confronti della *Coscienza di Zeno*:

Ma pensi ch'è un'autobiografia e non la mia.¹²⁰

Le parole di Svevo ben si adattano all'intento di Di Benedetto, mettendo in luce il legame tra protagonista e il suo autore, il quale si riflette nella sua creazione ma non partecipa direttamente alle sue azioni. Più volte la critica ha posto a confronto le opere dei due autori, riconoscendo una somiglianza tra i due protagonisti. Nell'intervista rilasciata a Paloma Recio, Di Benedetto sostiene di non aver mai letto l'opera dell'italiano in quanto non tradotta in castigliano.¹²¹

Quel che sorprende però non è solo la caratterizzazione dei personaggi, molto simili, ma soprattutto l'affine relazione che i due autori stabiliscono con i loro protagonisti.

Nel febbraio del 1926, Svevo scrive una lettera a Montale in cui descrive il suo terzo romanzo, mettendo in luce le differenze con i precedenti e le specificità della *Coscienza*. In questa lettera lo scrittore italiano descrive il processo creativo che l'ha condotto alla creazione del personaggio. L'elemento tematico e la scelta narrativa di utilizzare una focalizzazione interna, istituisce uno stretto rapporto con l'opera del mendocino nella quale il nome del protagonista sembra richiamare quello di Zeno:

Camminavo come lui, come lui fumavo e cacciavo nel mio passato tutte le sue avventure che possono somigliare alle mie solo perché la rievocazione di una propria avventura è una ricostruzione che facilmente diventa una costruzione nuova del tutto quando si riesce a porla in un'atmosfera nuova. [...] Sapevo la difficoltà di far parlare il mio eroe direttamente al lettore in prima persona ma non la credevo insormontabile. [...] Ci vuole

¹¹⁹ GENETTE, G., *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 15. In: MADE BARONETTO, op. cit. p.145

¹²⁰ SVEVO, I., *La coscienza di Zeno*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 2014, p. VIII

¹²¹ PALOMA RECIO, "La soledad como protección", *Revista Quimera*, No. 59, Barcelona, 1986, cit. p. 38

altra abilità della mia e io so di uno o due punti dove la bocca di Zeno fu sostituita dalla mia e grida e stuona.¹²²

Di particolare interesse, infine, è l'immagine di Zeno che propone Svevo; l'identificazione dell'autore nel personaggio, la cui bocca con quella dello scrittore, non si allontana di molto da quel che Di Benedetto disse rispetto a Zama:

[...] De tiempo atrás, mientras yo andaba entre los tratados, don Diego de Zama los frecuentaba conmigo.¹²³

L'analogia tra i due autori risulta evidente dal paragone istituito, il quale si rivela particolarmente proficuo rispetto alla componente autobiografica dei due testi.

Di Benedetto, così come Svevo, rifiuta di assoggettarsi a qualsiasi "statuto autobiografico", dando vita ad una realtà fittizia, gioco tra realtà e immaginazione. La formula di Svevo -un'autobiografia e non la mia- risulta brillante e confacente all'intento autoriale del mendocino.

2.2.5 Il doppio e la questione identitaria americana

L'immagine della scimmia, ad inizio testo, introduce un altro argomento strettamente legato a quanto detto nel paragrafo precedente, ovvero il tema del doppio e dell'identità.

Zama, osservando l'animale impigliato tra i pali, si riconosce immediatamente in esso; l'utilizzo della forma verbale al plurale, rafforza questa identificazione, confermando nel lettore l'ipotesi Zama-scimmia:

Ahí estábamos, por irnos y no.

[...] Hacía que me diese conmigo en cosas exteriores, en las que, si a ello me resignaba podía *reconocerme*.¹²⁴

La metafora rispecchia non solo lo stato d'animo di Zama, ma anche quello dello stesso autore, il quale in un'intervista con Celia Zaragoza, sosterrà la parentela con il protagonista e lo stretto legame tra il suo vissuto e la finzione narrativa:

¹²² SVEVO, I., *La coscienza di Zeno*, cit. p. VIII

¹²³ LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto". cit. p.132

¹²⁴ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. pp. 11-12. Il corsivo è mio

Y cuando noto el parentesco y cierta necesidad de ese libro, voy y repaso la página del mono muerto. Porque me parece que sin decir que yo soy el mono muerto, muy a menudo, en la vida cotidiana, me encuentro en esa situación, en la situación de ese mono muerto...¹²⁵

Successivamente a questa immagine, Di Benedetto ne inserisce un'altra attraverso la voce di Ventura Prieto.

Ventura Prieto racconta dell'esistenza di un pesce che ogni giorno combatte per la sopravvivenza poiché le acque del fiume lo rifiutano. Il pesce, a differenza della scimmia morta, resiste all'avversione dell'acqua, trascorrendo i suoi giorni dibattendosi per non morire.

Il racconto di Prieto rafforza l'immagine precedente, inserendo due nuovi elementi fondamentali per lo sviluppo del romanzo: l'atrocità della natura e la consapevolezza del soggetto di una realtà avversa. Inoltre, il dettaglio inerente la fisiologia dell'animale rispecchia quel che accadrà a Zama il quale, attraverso un monologo interiore, dirà:

Yo había seguido con viciada curiosidad esta historia, que no creí. Al considerarla, recelaba de pensar en el pez y en mí a un mismo tiempo.¹²⁶

La scimmia e il pesce appaiono simboli di ammonimento per Zama, il quale, esattamente come gli animali, vive nella paralisi di una lotta sterile.

Il gioco tra figure che si somigliano, con l'avanzare della narrazione si arricchisce di nuove presenze, specchi del protagonista e possibili controfigure da cui Zama si dissocia (Ventura Prieto, Vicuña Porto).

Ventura Prieto è una presenza critica che provoca in Zama reazioni di insicurezza e risentimento. Subordinato agli ordini del protagonista, Ventura Prieto si pone come la coscienza morale di Zama, il quale rifugge dalla sua identità primigenia. Il paragone con il pesce, obbligato ad uno sforzo costante per rimanere all'interno del letto del fiume, riflette la mancanza in Diego de Zama di radici che lo leghino al suolo. La figura di Prieto risulta fondamentale per conoscere i conflitti identitari che vivono all'interno di Zama e che lo conducono a non accettare la realtà che lo circonda, da cui però non può fuggire. Unico *criollo* all'interno dell'amministrazione della colonia, Zama rappresenta l'uomo

¹²⁵ Citato da Celia Zaragoza, "Raíces y frutos de Zama", Cuaderno Cultural de la Embajada Argentina en Madrid, N° 16, 1975, p. 149. In: MADE BARONETTO, art. cit. 241

¹²⁶ DI BENEDETTO, A, *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p. 13

americano che non è capace «de valorarse a sí mismo como tal sino que, por el contrario, lo hace en función de su capacidad de acercarse a Europa, física o espiritualmente».¹²⁷

Zama rincorre l'ideale europeo, concretizzato nell'assoggettamento sessuale a una donna bianca, cercando un riconoscimento all'interno di un sistema di valori europeizzante. Rispetto a quanto detto, il tema del doppio si dispiega su due livelli: uno esteriore (Ventura Prieto-Zama) e uno interiore al personaggio (americano-europeo).

La frustrazione che Zama vive per non essere europeo si mostra esasperata in una scena nella prima parte del romanzo.

Prieto e il protagonista si trovano a dover valutare una richiesta di aiuto da parte di un anziano discendente diretto di Irala, conquistatore spagnolo. La facilità con cui Zama concede quanto richiesto, ovvero un centinaio di indios come lavoratori nei campi dell'anziano, sottolinea la foga dispotica che investe il protagonista nel ruolo di rappresentante del consigliere:

Qué fuertes eran mis deseos de ser despótico y expeditivo y cuán escasa oportunidad me dieron las humildes palabras del anciano.¹²⁸

Questo assaggio di potere che porta Diego a considerarsi «de nuevo algo útil e importante»¹²⁹ si rompe nell'ascolto delle parole di Prieto che si schiererà a favore degli indios; la grandezza morale del personaggio si nota nel suo opporsi al provvedimento di Zama, considerando il documento presentato dai due anziani insufficiente per poter giustificare lo sfruttamento di centinaia di indios. L'appoggio a favore degli indios-americani, da parte di Prieto, innesca l'ira dell'ex *corregidor* che ritiene sovversiva l'idea di uno spagnolo che difende la libertà degli indios:

Dije, muy pausadamente, como si estuviera reflexionando, aunque en realidad pedía respuesta: - ¿Estaré hablando con un español o un americano?

Y él, incontinente, me replicó:

- ¡Español, señor! Pero un español lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer españoles y no se ellos mismo lo que son.¹³⁰

¹²⁷ CRIACH, S., "El hombre americano en Zama de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig", in *Intersticios de la política y la cultura, Intervenciones Latinoamericanas* vol. 4, No. 8, CONICET, Mendoza, 2015

¹²⁸ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p.55

¹²⁹ Ibidem p. 56

¹³⁰ Ibidem pp. 57-58

Il desiderio ansioso di essere riconosciuto come europeo non solo provoca la lite con il suo segretario, ma aumenta il senso di estraneità con la propria terra la quale «para nadie existía América, sino para mí». ¹³¹

La propensione verso un'Europa civilizzata giunge ai limiti della mania, collocando ancora una volta Zama in un tempo sospeso, nell'attesa di essere riconosciuto come europeo.

L'introduzione di questo tema, *fil rouge* di tutta la narrazione, oltre ad allacciare legami con la tradizione esistenzialista, suggerisce una relazione con il dato storico riaffermandone il ruolo di pre-testo.

Di Benedetto, attraverso la ricerca identitaria di Zama, istituisce un dialogo tra gli avvenimenti di fine Settecento e l'epoca in cui scrive. Il testo recupera la storia degli ultimi anni del periodo coloniale, anni in cui il sogno dell'Indipendenza americana inizia ad avverarsi; la liberazione dal dominio europeo porta con sé la necessità di creare un'identità propria, americana, esattamente come Diego de Zama ricerca il “suo posto” all'interno del territorio del Paraguay. Definita come “Mondo Nuovo” dai conquistatori, l'America indipendente recupera la sua storia cancellata per troppo tempo dalle morse europee, che la rivestivano di «mágicas proyecciones que arrastran el estigma del pecado original». ¹³²

Parallelamente, la ricerca di una propria identità, parla ai contemporanei del mendocino, i quali, ossessionati dall'immagine di un'Europa moderna e sviluppata «realizan mal la vida en América y desdénan formular el proyecto americano que define toda relación posible con una América en construcción». ¹³³ Attraverso la voce di Prieto, Di Benedetto rilancia l'idea di un'America dall'identità poliedrica, terreno su cui sorgerà una letteratura capace di far dialogare i temi e le forme narrative universali con i miti e le leggende dei popoli sottomessi alla dominazione.

L'assurdità del voler essere riconosciuto come europeo si materializza negli spostamenti di Zama. Il protagonista, che desidera abbandonare la terra in cui si trova (movimento

¹³¹ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p.52

¹³² MAURO CASTELLARÍN, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, cit. p. 583

¹³³ JITRIK, N., *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, Mendoza, Ediciones Biblioteca San Martín, 1959, cit. p. 52

centrifugo), paradossalmente viene sempre più fagocitato in essa (movimento centripeto). Questo cammino verso la salvezza, riconosciuta da Zama nell'Europa, si trasforma in una marcia "onfalica" che esplora i meandri boschivi della terra e l'animo dello stesso protagonista. L'incedere dell'ex *corregidor* inverte e destruttura il binomio sarmentiano "civilización-barbarie"¹³⁴ (Ventura Prieto-Vicuña Porto); abbandonando la città, Diego de Zama si spingerà verso l'interno del territorio, sempre più disabitato e brulicante di immagini bestiali e metaforiche.

Vicuña Porto, personaggio centrale e decisivo della terza parte di *Zama*, si presenta come la "traslitterazione barbarica" di Ventura Prieto. Come Prieto, con cui condivide le iniziali del nome, Vicuña Porto mostra un aspetto del mondo americano, rifiutato da Zama. Il bandito è il risultato del suo territorio e della sua gente in quanto audace e valoroso si ribella contro il dominio spagnolo, schierandosi dalla parte degli indios.

È interessante notare l'uso strategico che Di Benedetto fa di questa figura, capace di racchiudere in sé tutti gli aspetti espressi finora: la ricerca identitaria-esistenzialista e il tema del doppio. Vicuña Porto, è "il doppio" per eccellenza; il bandito, oltre a rivelare a Zama ciò che gli è congenito ma che rifiuta "lo americano", durante la spedizione, assume un falso nome (Gaspar Toledo) per non essere riconosciuto. Questo gioco di identità complica notevolmente la vicenda, rendendola assurda in quanto il bandito (Toledo) si trova a dover cacciare se stesso (Porto). Questa situazione riproduce lo schema di vita del protagonista il quale «siempre espera encontrar en otra parte lo que allí mismo tiene».¹³⁵

Ventura Prieto e Vicuña Porto si presentano al protagonista come le due facce di una stessa medaglia, rispettivamente positiva e negativa, onorificenza vinta in una gara alla quale Zama è iscritto ma non vuole partecipare: la costruzione dell'identità americana.

Se questi due personaggi si dispongono nel testo come un "Io possibile" di Zama, la figura di Manuel Fernández, introdotta a metà romanzo, sembra essere un vero e proprio alter-ego di Di Benedetto.

L'asse di riflessione (nel senso di rispecchiamento), si sposta a livello extradiegetico, facendo di Manuel Fernández la "*contracara*" di Diego de Zama e la contro figura dell'autore.

¹³⁴ SERRA, I. E., "Representaciones de lo americano en Zama de Antonio Di Benedetto", *Estudios Románicos*, vol. 21, Universidad de Córdoba 2012, pp. 143-152

¹³⁵ FILER, M., *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, cit. p.68

Fernández, di cui non si conosce la nazionalità, assume il ruolo di segretario dell'ex *corregidor*, compiendo mansioni che oltrepassano i limiti del ruolo da burocrata. Il funzionario si presenta come una figura estremamente leale, che si fa carico dei debiti economici e affettivi di Zama. Fernández sostituisce Zama nel suo ruolo di padre, adottando il figlio avuto dal *corregidor* con una povera donna spagnola, assumendosi la responsabilità educativa del piccolo. Zama si specchia ancora una volta in un Io possibile che, nell'attesa della scelta, diviene Altro.

La figura dell'aiutante risulta particolarmente interessante se confrontata con quella dell'autore. Fernández, fervido scrittore, verrà sorpreso dal governatore nella stesura di un suo libro, durante le ore lavorative:

El gobernador lo interrumpió con su presencia y con la pregunta, no mal intencionada, sino dirigida a saber si era cosa de importancia dentro de su labor. El mozo, un Manuel Fernández, no lo tomó así y, azorado, tratando de esconder sus papeles, confesó: -Un libro, señor gobernador.¹³⁶

Questo episodio, immediatamente successivo alla notizia della paternità di Zama, diviene, attraverso la voce del funzionario, una celata dichiarazione poetica di Di Benedetto. Fernández, che condivide il cognome con un autore caro al mendocino (Macedonio Fernández), non si lascia sottomettere dal potere del governatore, il quale ritiene necessario mettere al mondo dei figli e non delle opere letterarie.

Il richiamo alla progenie allude alla nascita del figlio di Zama, una creazione avvenuta tramite violenza e bramosie egoistiche:

Quise ser padre. Ser padre nuevamente, con hijo allí mismo, donde yo estaba, que pudiese entregarme una mirada de cariño cuando yo pusiese en él mis ojos y mi desolación.¹³⁷

La componente generativa viene mantenuta nella metafora che Fernández fa, descrivendo il suo processo creativo come «un animaletto che sta nella sua tana e procrea quando gli viene».¹³⁸

¹³⁶DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p.153

¹³⁷ Ibidem p. 150

¹³⁸ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, Roma, 2004, cit. p.138

La scrittura, nelle parole del segretario, si trasforma in animale, così come accadeva in Cortázar, assumendo forme differenti a seconda delle condizioni in cui l'autore si trova nel momento della stesura:

La disposición de escribir no es una semilla que germina en tiempo fijo. Es un animalito que está en su cueva y procrea cuando se le ocurre, porque su época es variable, pues una vez un perro, otras hurón, unas veces es pantera y otras conejo.¹³⁹

Di fronte alla perplessità di Zama, il quale non comprende l'ambiguità della risposta, Fernández suggella il suo discorso con le medesime parole che Di Benedetto utilizzò per definire la ragione del suo operare. Nel testo, il segretario dirà:

Escribo porque siento necesidad de escribir, de sacar afuera lo que tengo en la cabeza. Guardaré los papeles en una caja de latón. Los nietos de mis nietos los desenterrarán. Entonces será destino.¹⁴⁰

Eco di quanto detto nell'intervista con Lorenz:

Escribo porque me gusta narrar. Escribo porque me gusta el oficio de escribir. [...] Escribo para analizarme. Escribo para poner en claro lo que me daña, lo que daña a la gente como yo. Escribo para entender y entenderme.¹⁴¹

Fernández, l'uomo in apparenza privo di storia, affida alla creazione i suoi ricordi, costruendo attraverso la scrittura la sua memoria. Scrivere, così come il protagonista de *El silenciero*, non diventa solo il mezzo per comprendere la realtà, ma anche ancora su cui aggrapparsi per poterle sopravvivere. La figura di Fernández, oltre ad esser evidente riflesso dell'autore, diventa monito per Zama il quale, poco prima di venire mutilato alle dita, riuscirà a scrivere alla moglie un messaggio che racchiude l'essenza della sua condizione e dell'opera in generale:

Marta, no he naufragado.¹⁴²

Il riassunto della esistenza viene affidato alla scrittura di un messaggio che mai giungerà alla moglie; Zama affida alla scrittura il compito di demandare il ricordo della sua vita, rivestendola di un potere salvifico.

¹³⁹ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p. 155

¹⁴⁰ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p.156

¹⁴¹ LORENZ, G., "Antonio Di Benedetto", cit. p. 125

¹⁴² DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p.291

In conclusione, a questo discorso in cui mi sono proposta di analizzare i personaggi che rispecchiano Zama, direttamente e indirettamente, è utile riflettere su una figura marginale nel testo ma piena di significato. Nelle prime pagine del testo, Zama incontra l'ufficiale Indalecio Zabaleta, che giunge ad Asunción accompagnato dal figlio. Il bambino, con sorpresa di Zama, corre verso di lui e lo abbraccia, riconoscendo nella sua figura la descrizione che il padre gli fece durante il viaggio:

Acertaba. Indalecio me lo explicó, impresionado, tal vez orgulloso, por el arrebatado de su vástago. – En el viaje le he dicho quién era el doctor don Diego de Zama. ¹⁴³

L'uso del verbo essere all'imperfetto, da parte di Indalecio, pone Zama di fronte alla sua immagine passata. Questa scissione si rende evidente non solo attraverso il cambio del tempo verbale ma soprattutto grazie all'uso di una voce narrante in terza persona, per mezzo della quale conosciamo per la prima volta Zama, senza l'interferenza della sua voce, del suo pensiero:

El doctor Diego de Zama con el homenaje, imprevisible y tocante, de un mozuelo de doce años. Ese reconocimiento hacía contrapeso a tantos olvidos y disminuciones soportados en días y días hasta aquella tarde. El doctor don Diego de Zama!.. el enérgico, el ejecutivo, el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada. Zama, el que dominó la rebelión indígena sin gastos de sangre española, ganó honores del monarca y respecto de los vencidos. ¹⁴⁴

L'ascolto del panegirico conduce Zama a confrontare la figura passata con quella attuale, recuperando le riflessioni che il *corregidor* avrebbe potuto fare nei confronti dell'*ex corregidor*. La narrazione si complica ulteriormente aggiungendo, alla voce narrante un discorso indiretto libero da parte di Zama:

Zama el corregidor desconocía con presunción al Zama asesor letrado, mientras éste se esforzaba por mostrar, más que un parentesco, cierta absoluta identidad de audacia. ¹⁴⁵

Al termine del discorso in suo onore, la narrazione riprende ad essere autodiegetica, permettendoci di conoscere i pensieri del protagonista, il quale, confrontatosi con il sé del passato, ricade in un presente sconcertante in cui le sue prodezze sembrano essere state dimenticate:

¹⁴³ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p. 24

¹⁴⁴ Ibidem p.12

¹⁴⁵ IVI

Yo fui ese corregidor: un hombre de Derecho, un juez, y esas luces, en realidad, sin ser las de un héroe, no admitían ocultamiento ni desmentidos de su pureza y altura.

[...] Zama *había sido*¹⁴⁶ y no podía modificar lo que fue. Podía creerse que me determinaba un pasado exigente de mejor porvenir. Ese niño, el hijo de Indalecio, venía a reclamármelo con su emoción admirativa.¹⁴⁷

In questo caso, Zama si riflette su Zama, riconoscendosi nell'immagine lontana ma con la consapevolezza di una impossibile coincidenza con essa. Il "Je est un autre" di Rimbaud si adatta alla perfezione a questa scissione identitaria, in cui l'Io è un *corregidor* che ha lasciato il suo posto a un Altro, all'*asesor letrado*:

Tal vez ese Zama que pretendía parecerse al Zama venidero se asentaba en el Zama que fue, copiándolo, como si arriesgara, medroso, interrumpir algo.¹⁴⁸

2.2.6 «*Me miraba. No era indio. Era el niño rubio*»: analisi e proposta di decodifica della figura del *Niño Rubio*

L'analisi sviluppata finora mette in luce la complessità dell'opera dibenedettiana, nella quale la narrazione si fa polisemica grazie all'introduzione di simboli, figure retoriche, stratagemmi stilistici.

Il sogno, la metafora, l'espedito narratologico della *mise en abyme*, collaborano alla creazione di un testo nel quale quel che si vede non corrisponde mai a quel che realmente è. Oltre ai personaggi che irrompono nella scena come alter-ego possibili del protagonista e gli animali che riflettono la condizione esistenziale dello stesso, Di Benedetto introduce nel testo una presenza misteriosa, di difficile decodificazione: il *Niño Rubio*.

L'autore, nel descrivere il personaggio inserisce due elementi che definiscono l'alterità di questa figura: l'età (12 anni) e il colore dei capelli (biondo).

Il *niño rubio*, la cui età rimarrà invariata lungo tutta la narrazione nonostante questa si svolga in dieci anni, viene definito con una triade aggettivale che mette in luce l'anomalia del personaggio: magro, sudicio e biondo.

¹⁴⁶ In corsivo nel testo

¹⁴⁷ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p. 25

¹⁴⁸ [VI]

Un niño rubio en el Paraguay del siglo XVIII hubiera sido por demás exótico y, obviamente, europeo.¹⁴⁹

L'unicità del personaggio è inoltre confermata dal rapporto che questo istituisce con Zama.

Il *Niño Rubio*, compare nel testo in momenti chiave della narrazione, situazioni impreviste nelle quali l'ex *corregidor* si presenta disorientato e privo di soluzioni risolutive. Mostrandosi al protagonista, ma sottraendosi al suo sguardo, la figura sfuggente del bambino compare nel testo in quattro situazioni decisive:

[...] Fue una comprobación velocísima, pero más rápido resultó el intruso, a quien no había visto hasta entonces. Salió de las sombras de mi lecho, me orillo con agilidad y se lanzó hacia la galería sin darme tregua en la sorpresa. *Era un niño rubio, desarrapado y descalzo.*¹⁵⁰

[...] Como el trámite tardó, fui allá y allá estaba, entre todos, *un niño rubio, de unos doce años, espigado*, en la tarea de pasar a la vieja los canutos de caña con orinas para el diagnóstico.¹⁵¹

[...] Separé de un tirón las dos hojas, como para entregarme, cono descubriendo el pecho de las balas. Allí, ante mi puerta, el que llamaba: *el niño rubio, espigado, descalzo, andrajoso.*¹⁵²

[...] Él me contemplaba. No era indio. *Era el niño rubio.* Sucio, estragadas las ropas, todavía no mayor de doce años.¹⁵³

Malva Filer, nello studio dedicato a *Zama*, analizza la figura del *niño rubio* sostenendo una correlazione con il personaggio di Ventura Prieto.

La prima volta che Diego de Zama scorge il bambino, lo sorprende all'interno della sua casa intento a rubare delle monete. Nonostante la figura intravista sia evidentemente quella di un ragazzo e non di un adulto, Zama sospetta che a compiere il furto sia stato Prieto:

¹⁴⁹ FILER, M., *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, cit. p. 70

¹⁵⁰ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p.36. Il corsivo è mio

¹⁵¹ Ibidem p. 59. Il corsivo è mio

¹⁵² Ibidem p. 219. Il corsivo è mio

¹⁵³ Ibidem p. 294. Il corsivo è mio

Me poseía la sospecha de una malévola chanza, mas no acertaba a determinar sospechosos. ¿Por qué pensé en Ventura Prieto si nada hacía razonable acto tan fastidioso contra mí?¹⁵⁴

La seconda apparizione avviene all'interno della casa di una guaritrice. Don Diego de Zama recatosi lì per cercare un'indigena a cui aveva prestato aiuto, incontra il *niño rubio*. Riconosciuto il bambino, l'ex *corregidor* cerca di acchiapparlo, ma questo, colpendolo con un calcio, riesce a fuggire. Anche questa sequenza, secondo Malva Filer è strettamente legata alla figura di Prieto il quale aveva consigliato a Zama di recarsi dalla guaritrice. In un dialogo tra i due, successivo all'incontro con il bambino, Prieto chiederà all'ex *corregidor* se nella casa della santona ha visto «a la mística del niño rubio».¹⁵⁵

La domanda scatena l'ira di Zama che percepisce Prieto come un traditore in quanto gli aveva suggerito di recarsi dalla *curandera* nonostante sapesse che il *niño rubio* dimorava lì.

Il *niño rubio*, sporco e povero, nella lettura della Filer, diviene la controfigura di Prieto che rappresenta «el español, material y espiritualmente desheredado, en suelo americano».¹⁵⁶ Se questa associazione vale in riferimento ai primi due episodi in cui il ragazzo irrompe nella scena, la quarta apparizione sembra non condividere questo parallelismo in quanto Filer associa il *niño rubio* al “Nuevo Mundo”.

Il bambino, che non è cresciuto durante tutto il racconto, sembra essere il riflesso di un'America che non è cambiata rispetto all'epoca dell'invasione da parte della corona spagnola, permanendo nel suo stato di “Nuevo Mundo”, mondo infantile, primitivo. Così come l'America anche Zama ha trascorso la sua vita nell'attesa, degradandosi lentamente senza reagire, aspirando ad una rinascita che mai avverrà in quanto «la vida no está en otra parte, sino aquí e ahora, en estas tierras donde el americano debe realizar su experiencia y crear su propia historia».¹⁵⁷

L'interpretazione che Malva Filer fornisce in merito alla figura del *niño rubio*, trascura alcuni elementi che ritengo fondamentali per poter far chiarezza su questo personaggio. Proponendo una lettura volta ad evidenziare la relazione tra testo-protagonista-identità

¹⁵⁴ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p. 37

¹⁵⁵ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p.66

¹⁵⁶ FILER, M., *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, cit. p. 71

¹⁵⁷ Ibidem p. 72

americana, Filer non considera la componente metafisica e salvifica, allusa dal numero 12, che si cela nella figura del *niño rubio*.

Se è pur vero che le prime due apparizioni del *niño rubio* possono con facilità essere associate alla figura di Ventura Prieto, comparazione suggerita dalle parole stesse del protagonista, la terza visione e la quarta visione non presentano alcuna analogia con Prieto.

Analizzando i momenti in cui il *niño rubio* si mostra a Zama, il ragazzo sembra essere simbolo premonitore della decadenza del protagonista. L'episodio del furto sembra alludere alla degradazione economica a cui andrà incontro Zama, seguita dal disfacimento fisico di cui la scena della *curandera* ne è la premonizione. Il terzo incontro sembra suggerire, la degradazione affettiva-sessuale del protagonista in quanto, la visione del *niño rubio* avviene dopo aver accettato la proposta, di una donna, di un rapporto sessuale in cambio di soldi. La quarta comparsa del bambino si dissocia dalle precedenti, come vedremo, presentandosi come epifania palingenetica.

Il *niño rubio*, attraverso le sue apparizioni, dà avvio ad un percorso intratestuale "spirituale" strettamente unito al viaggio reale-fisico che Zama compie. Il movimento centripeto dell'ex *corregidor* che costretto ad abbandonare l'ambasciata si trova a vivere prima in una catapecchia e poi all'interno della foresta, sembra essere la concretizzazione per immagini della degradazione personale suggerita dal *niño*.

A tal proposito, il recupero del simbolo del mandala proposto da Gabriela Ricci come elemento necessario alla comprensione del testo, risulta essere un'immagine proficua finalizzata a chiarire i rapporti tra i diversi livelli di significazione testuale.

La studiosa considera il movimento centripeto di Zama come il percorso attraverso cui poter raggiungere il proprio inconscio, metaforizzato in un bosco minaccioso le cui estranee presenze rinviano sempre ad altro.

Il viaggio intrapreso da Zama, nell'analisi della Ricci, ripercorre tutte le tappe necessarie per la purificazione del corpo e dell'anima; all'impoverimento economico e all'umiltà della dimora corrisponde la perdita degli appetiti sessuali che guidavano l'azione del protagonista nella prima parte del testo. Adottando questo approccio simbolico al testo, la quarta apparizione si può considerare come una rivelazione salvifica, grazie alla quale

Zama prende consapevolezza del suo Io primordiale corrispondente con il centro del mandala:

Tal vez dormité, tal vez no. Volví de la nada. Quise reconstruir el mundo. Despegué los párpados tan pausadamente como si elaborara el alba. Él me contemplaba. No era indio. Era el niño rubio. Sucio, estragadas las ropas, *todavía no mayor de doce años*. Comprendí que *era yo, el de antes, que no había nacido de nuevo*, cuando pude hablar con mi propia voz, recuperada, y le dije a través de una sonrisa de padre: - No has crecido...

A su vez, con irreductible tristeza, él me dijo: -Tú tampoco.¹⁵⁸

L'importanza di questo incontro prende forza dalla narrazione di Di Benedetto, nella quale il linguaggio si mostra in tutta la sua stratificazione verticale rinviando a una verità finora celata.¹⁵⁹

L'autore, in quest'ultima scena, si appella alla simbologia che caratterizza i riti di passaggio, utile a definire la condizione di rinascita a cui Zama aspira.

Mircea Eliade, ne *Il sacro e il profano* studia le componenti dei riti di passaggio durante i quali il neofita si separa dalla famiglia per trascorrere un periodo nella boscaglia, luogo simbolo della Morte. Zama, come il neofita, si allontana dalla famiglia (Marta e Emilia) inoltrandosi nella foresta alla ricerca di Vicuña Porto. A confermare questa ipotesi, ovvero percorso di Zama come serie di riti di passaggio, è la mutilazione che viene inflitta al protagonista, atto considerato da Eliade elemento fondamentale nelle cerimonie iniziatiche:

Le mutilazioni (strappamento dei denti, amputazione delle dita, ecc.) acquistano anch'esse un simbolismo della morte. La maggior parte delle mutilazioni si riferiscono alle divinità lunari. Com'è noto, la Luna scompare periodicamente, *muore*, per rinascere tre notti dopo. Il simbolismo lunare sottolinea che la morte è la condizione indispensabile per qualsiasi rigenerazione mistica.¹⁶⁰

La mutilazione, da atto crudele, si trasforma in atto di rigenerazione associato al ciclo lunare. Questo parallelismo con il satellite risulta, nel testo, confermato dallo stesso Zama

¹⁵⁸ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p. 294. Il corsivo è mio

¹⁵⁹ ECO, U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi Paperbacks 151, 1984

¹⁶⁰ ELIADE, M., *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, cit. p. 120

il quale, nel risveglio dopo la mutilazione schiude le palpebre con «la lentezza che avrei usato per plasmare l'alba»¹⁶¹, nascita del sole che succede alla luna.

Zama, faccia a faccia con la morte, rinasce grazie all'incontro con il *niño rubio* il quale, non casualmente, ha 12 anni. Il 12, oltre ad essere considerato numero che rappresenta la ricomposizione della totalità originaria in quanto somma grafica di 1+2=3 (Trinità), è il numero che corrisponde all'età che il ragazzo ha nel periodo di transizione dalla fase infantile a quella adulta. Se si considera il viaggio dell'*asesor letrado*, adeguata sembra essere l'analogia con il rito di passaggio anticipata precedentemente. Il percorso dell'*ex corregidor* all'interno del testo coincide perfettamente con le tappe iniziatiche dei neofiti i quali, allontanati dalla famiglia (Europa/Marta), trascorrono un periodo nel bosco sottoponendosi a prove difficili per potersi poi reintegrare nella comunità con una nuova veste/identità.

Così Zama, dopo essere stato allontanato dal villaggio e aver subito una mutilazione, nella pagina finale del romanzo, si presenta al lettore come un uomo che, nonostante le ferite inflitte, non è naufragato. Un uomo che si ricongiunge con la sua essenza primigenia, rappresentata da un bambino che, implorante, gli chiede se «¿Quieres vivir?»¹⁶², riaffermando «el papel de su conciencia, lo enfrenta a la realidad de su fracaso y de su propia miseria como hombre irrealizado».¹⁶³

Attraverso il *niño rubio* riconosciamo Zama, il quale, in un finale aperto e ambiguo, si specchia e si riconosce nel bambino che, non essendo cresciuto rispetto al primo incontro, sembra mettere in dubbio la buona riuscita del rito di passaggio del protagonista.

L'importanza attribuita al finale, che racchiude un mondo simbolico nel quale si mette in gioco qualcosa che non era stato ancora codificato¹⁶⁴, trova conferma nelle parole stesse dell'autore. Di Benedetto, nell'intervista con Günter Lorenz, dichiara di aver concepito prima di tutto l'immagine del *niño rubio*, confermando il ruolo essenziale che la figura ha all'interno dell'opera, asse (*axis mundi*) su cui si regge il testo:

Lo primero que tuve fue el final. Todo lo que en el libro lo precede vino después. Si quisiera bromear diría que escribí una novela para justificar un epílogo. El primer personaje que vi fue el niño rubio, rarísimo un rubio por esas tierras desde hace dos siglos.

¹⁶¹ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p. 248

¹⁶² DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p. 293

¹⁶³ MAURO CASTELLARÍN, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, cit. p. 524

¹⁶⁴ ECO, U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi Paperbacks 151, 1984

Don Diego de Zama, el héroe, se corporizó más tarde, nunca bien definitivamente. Ahora que lo pienso descubro que no conozco su rostro. Sólo procuré enterarme de sus acciones y su aventura interior.¹⁶⁵

Quanto sostenuto dall'autore produce un movimento circolare all'interno del romanzo in quanto il corpo della scimmia morta sembra essere conseguenza diretta del *niño rubio*, prima immagine pensata da Di Benedetto durante la creazione dell'opera. Questa sovrapposizione tra le due figure sembra confermare la non riuscita del rito di passaggio, un cambiamento mancato in quanto Zama, che non è cresciuto, realizza quanto presagito dalla scimmia morta impigliata nei pali, al porto: un viaggio iniziatico alla ricerca dell'identità di un "ser" e del "deber ser" americano che rimane incompiuto, arrestato nella palude dell'attesa.

¹⁶⁵ GÜNTHER, L., "Antonio Di Benedetto", cit. p. 132

III

Antonio Di Benedetto e Lucrecia Martel:

dialogo con *Zama*

3.1 Biografia e poetica cinematografica di Lucrecia Martel

Regista argentina di fama internazionale, Lucrecia Martel nasce a Salta (Argentina) nel 1966. Cresciuta in una famiglia agiata, Martel frequenta il liceo cattolico, istituto provinciale elitario dove apprenderà il latino e il greco. Attraverso lo studio della letteratura latina e greca la regista si avvicinerà al teatro, partecipando alla messa in scena di drammi classici nei saggi di fine anno. Quest'esperienza, seppur limitata agli anni del liceo, può essere considerata come il terreno da cui nascerà l'interesse per la finzione, per il cinema.

Terminato il liceo, la regista, si trasferisce a Buenos Aires dove si iscrive al corso di laurea in Social Communication, percorso universitario orientato alla formazione di giornalisti e analisti dei media, ovvero di quelle figure professionali che la dittatura aveva oscurato.

Contemporaneamente alle lezioni di comunicazione, Martel, frequenta un corso di disegno animato, durante il quale inizia ad apprendere gli aspetti tecnici che si celano dietro al movimento di una figura sullo schermo, consolidando la sua propensione alla creazione filmica. Prodotto il suo primo cortometraggio, progetto previsto all'interno del corso, decide di sostenere un esame, superandolo, in una scuola statale di cinema. L'aggravarsi della crisi economica costrinse però lo Stato a decurtare i fondi dedicati all'istituto che, dopo pochi mesi, chiuse.

L'impossibilità di accedere ad un ente professionale per continuare gli studi, costringe Lucrecia Martel a proseguire la sua formazione da autodidatta, collaborando come aiuto regia e fotografia in alcuni cortometraggi prodotti da amici. Agli inizi degli anni Novanta partecipa a un concorso di sceneggiatura il cui premio era il budget per la produzione di un cortometraggio. Vinto il primo premio, Lucrecia Martel produce il suo primo

cortometraggio *Rey Muerto*, grazie al quale riesce ad ottenere un impiego nel campo televisivo.

Rey Muerto (1995) mette in scena un dramma familiare all'interno di un ambiente che sembra echeggiare il genere western. Una madre, assieme ai suoi tre figli, si allontana dal villaggio in cui vive, osservata nel suo incedere dalle donne barricate nelle loro abitazioni e dagli sguardi languidi degli uomini che incontra lungo il cammino. L'atmosfera afosa nella quale si svolge la vicenda, gli sguardi in camera dei protagonisti, l'inquadratura in piano americano dei personaggi, sembrano essere i retaggi dei film western che la regista vedeva in televisione da bambina.

La scena finale si svolge in una strada deserta e semi sterrata, in un'atmosfera afosa, che contribuisce ad aumentare la tensione tra i due personaggi. Il dialogo in campo-controcampo, tipico del genere western, si conclude con un gesto disperato della donna nei confronti del marito, colpito in volto da una pallottola. Attraverso il montaggio, la brutalità dell'azione non viene inserita nella messa in scena del film ma viene suggerita dal suono: il verso dei rapaci, probabilmente avvoltoi, inonda la scena che si apre con un'inquadratura a mezzo busto del personaggio ferito.

Il cortometraggio, che si conclude con il gesto violento che emancipa la donna dalla condizione di sottomissione affettiva in cui viveva, presenta tutti gli elementi che connoteranno la poetica e la stilistica della regista: l'ambiguità del titolo, la forte caratterizzazione dei personaggi, la tradizione orale-mitologica che si inserisce nelle pieghe del racconto, la scelta della colonna musicale e la pregnanza significativa del suono.

Il film *La ciénega* (2001), vincitore del premio "Alfred Bauer Prize" al Festival di Berlino, decreta l'entrata di Lucrecia Martel nel mondo cinematografico indipendente. Ambientato a Salta, *La ciénega* racconta la noia che avvolge le giornate estive di una famiglia borghese, degradata negli affetti e inerme alla vita.

La costruzione frammentata dell'immagine e l'ambiguità dei dialoghi, contribuiscono alla nascita di una narrazione all'interno della quale la regista rappresenta, denunciandola, la società argentina. Lo sguardo della Martel indaga i rapporti tra le gerarchie sociali presenti in Argentina, la segregazione razziale e le relazioni erotiche che mettono in discussione le convenzioni culturali rispetto alla sessualità.

La famiglia borghese rappresentata sembra essere lo specchio della borghesia moribonda di fine anni Novanta, afflitta dalla crisi economica e “impantanata” nelle convenzioni sociali che la rendono cieca di fronte alla realtà. La scelta di far indossare degli occhiali da sole alla madre di famiglia, sembra essere rappresentare l’indifferenza della donna borghese, la quale, affossata nel letto chiede ripetutamente del vino, alla domestica di origine indigena. Gli elementi ambientali e corporei che definiranno l’estetica dell’autrice, sembrano essere strettamente legati alla questione socio-politica descritta: l’acqua fetida e salmastra, gli edifici fatiscenti e i corpi umani feriti, divengono lo scenario in cui si svolge la vicenda umana, specchio delle relazioni di potere tra i personaggi, i quali rimangono impassibili al dolore, immersi nella farsa della loro quotidianità, nella palude (in spagnolo: *ciénega*).

La ciénega, assieme a *Rey Muerto*, conferma Lucrecia Martel come autrice appartenente al “Nuevo Cine Argentino”. Con questo termine, non si vuole definire un movimento su un manifesto di principi estetici condivisi, quanto piuttosto un insieme di giovani registi che produssero le loro proprie opere alla fine degli anni Novanta. L’uscita dalla crisi economica alla fine del 1992 e l’emanazione nel 1994 della legge 24.377 che dava nuova vita al “Instituto Nacional de Cine y Arte Audiovisuales” (INCAA), stimolarono i cineasti alla produzione di opere cinematografiche.

Questi autori, che si identificano con le minoranze etniche e con le persone della classe operaia argentina, ricreano una nuova immagine nazionale, eterogenea, lontana dai canoni europeizzanti. Attraverso un approccio di tipo documentaristico, il “Nuevo Cine Argentino” si libera dal dogma di “eccezionalismo argentino”, mettendo in scena non solo i personaggi che fino a quel momento erano stati esclusi dalla narrazione cinematografica (indios, immigrati, ecc) ma anche la varietà linguistica degli stessi.¹⁶⁶ *La ciénega*, rispetto a quanto detto, sembra essere opera esemplare del “Nuevo Cine Argentino” in quanto attraverso l’approccio documentaristico -che analizza le relazioni tra diverse classi sociali- crea un nuovo spazio nel quale l’identità argentina, ancorata al canone europeo, viene messa in dubbio dalla presenza di figure apparentemente marginali.

¹⁶⁶ Andrés di Tella, nel tentativo di definire il “Nuevo Cine Argentino”, dirà: «Pienso que algo que distingue al Nuevo Cine Argentino es un tipo de enfoque documental, en términos de escapar del aura teatral de un cine previo.» in *Nuevo Cinema Argentino*, Cinema23: <https://cinema23.com/trayecto23/nuevo-cine-argentino/>

La niña santa, il secondo film della cineasta, viene presentato al 57° Festival di Cannes. Ambientato in un hotel decadente, di proprietà della madre della protagonista, *La niña santa* mette in scena la storia di Amalia, adolescente che frequenta un istituto cattolico all'interno del quale apprende i precetti della fede cristiana considerati, dalla stessa, contraddittori. La vocazione religiosa viene sostituita dal risveglio sessuale di Amalia, la quale dopo essere stata molestata dal dottor Jano, intraprende una missione *divina* per curare l'uomo dalla sua depravazione sessuale. Durante il percorso di redenzione del dottor Jano, Amalia si innamora dell'uomo, entrando in conflitto con la madre affascinata dal medico.

La regista in questo suo secondo lavoro oltre a criticare duramente i precetti educativi legati a modelli dottrinali cattolici (insegnamenti che essa stessa ricevette), mette in luce la difficoltà di poter discernere il Bene dal Male e la facilità con cui una cosa si può trasformare in un'altra senza supporto razionale al cambiamento. La critica al mondo borghese, decadente come l'hotel in cui si svolge la conferenza, si concretizza nella messa in scena di un doppio conflitto: affettivo (discussione madre-figlia) e sociale (scontro tra inservienti e ospiti dell'hotel).

Di particolare interesse risulta, inoltre, l'uso che Lucrecia Martel fa del sonoro. Come sperimentato nei film precedenti, utilizza il suono come vero e proprio elemento narrativo che determina il movimento della macchina da presa. L'elemento sonoro assume un ruolo fondamentale all'interno dell'estetica cinematografica dell'autrice tanto da poterlo considerare come il materiale espressivo su cui si regge la narrazione. In più interviste, la regista sottolinea la preminenza del suono rispetto all'immagine, il quale determina il ritmo della messa in scena, l'ambientazione e la psicologia dei personaggi:

From the very beginning, even when I'm writing, I think a lot about the sound. Many elements of my work in cinema come from oral storytelling and oral tradition. I think about sound and the rhythm of the sound.¹⁶⁷

Ne *La niña santa*, la cineasta sfrutta il suono al punto tale da renderlo protagonista della scena nella quale i personaggi sono «puro fenómeno físico y sensorial en conflicto con sus creencias y sus mandatos culturales».¹⁶⁸

¹⁶⁷ CLANCY, F., "Motherhood in Crisis in Lucrecia Martel's Salta Trilogy", *Alphaville journal of film and screen media*, University College Cork, 2015

¹⁶⁸ CAMPERO, A., "Nuevo Cine Argentino", *Los Polvorines*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009

Oltre ad essere elemento fondamentale della messa in scena, ne *La niña santa*, la materia espressiva concretizza i conflitti che abitano i personaggi della narrazione, oltrepassando l'immagine; l'acufene, di cui soffre la madre, sembra essere la manifestazione sonora dell'incapacità di ascolto nei confronti della figlia. Il fischio costante nell'orecchio, di cui si ignorano le cause, si rivela stratagemma sonoro utile a mettere in luce la tensione tra la madre e il contesto che la circonda, espediente che oltrepassa i limiti di referenza dell'immagine.

La mujer sin cabeza (2008), terzo film della regista, conclude quella che la critica ha definito come "Trilogía de Salta" riconoscendo elementi narrativi e stilistici comuni ai tre film: donne protagoniste, ambientazione salteña, focus su una classe media stagnante e inefficace, struttura ellittica e ambigua che elimina presentazioni e conclusioni, simbolismo ricorrente, uso predominante di una macchina da presa statica.

Il titolo, che richiama il genere horror, allude all'atmosfera di tensione presente nella narrazione. Verónica, alla guida della sua vettura, distoglie gli occhi dalla strada per rispondere al telefono; nella frazione di secondo in cui lo suo sguardo abbandona il rettilineo, la protagonista investe qualcosa o qualcuno di cui non conoscerà l'identità in quanto prosegue senza fermarsi. La freddezza del gesto viene sottolineata dall'azione della protagonista la quale, dopo aver urtato, indossa degli occhiali da sole, elemento comune alla protagonista de *La ciénega*, metafora della cecità nei confronti della realtà, fuga dalle proprie responsabilità. Nell'inquadratura successiva allo scontro, la macchina da presa posta all'interno dell'auto, si muove dal volto della protagonista verso il cruscotto dell'auto, permettendo allo spettatore di conoscere la vittima, ignorata dalla protagonista: un cane.

Scioccata da questo avvenimento, Verónica trascorre le sue giornate in uno stato confusionale «entre amnésico y de cambios de percepción»¹⁶⁹, uno stato psico-fisico che richiama il titolo del film.

Trascorsi alcuni giorni, la donna decide di raccontare quanto accaduto al marito, il quale propone di tornare assieme a lei sul posto dove è avvenuto l'incidente. L'inquadratura oggettiva, ci mostra i due personaggi in auto, mentre percorrono di notte lo stesso tragitto

¹⁶⁹ CAMPERO, A., "Nuevo Cine Argentino", *Los Polvorines*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2009

compiuto dalla protagonista il giorno dell'incidente. La macchina da presa, posta alle spalle dei personaggi, diviene co-protagonista del dialogo che si svolge tra i due, nel quale il marito reitera l'immagine reale dell'uccisione di un cane («No asustarte, atropellaste un perro») la quale si scontra con la convinzione della donna: «Me parece que atropellé alguien». La camera rispetto si presenta come giudice imparziale in quanto rimane fissa all'interno dell'auto senza mostrare la strada, invalidando la veridicità del dire di entrambi poiché non riscontrabile attraverso l'immagine.

La notizia della scomparsa di un ragazzo, forse identificabile con il corpo senza vita trovato nel canale adiacente alla strada in cui avvenne l'impatto, accresce in Verónica il timore di essere l'artefice della morte del giovane, idea elusa dalle parole del marito. La convinzione di aver investito un uomo, si scontra con la realtà sostenuta dal marito e dai conoscenti della protagonista, i quali, attraverso l'immagine del cane morto ritrovato nel punto in cui avvenne l'urto, cercano di persuadere Verónica della sua innocenza.

Ancora una volta la messa in scena di un evento inaspettato (caduta ne *La ciénega*, molestia ne *La niña santa*) diventa il pretesto per poter indagare, non solo la fragilità dell'essere umano, ma soprattutto le conseguenze di questo avvenimento all'interno della comunità in cui vive. Verónica è vittima di un meccanismo che ritiene ingannevole in quanto presenta una realtà condivisa dai membri della famiglia differente rispetto alla realtà soggettiva che la vede colpevole di un omicidio. La commistione delle differenti realtà complica la struttura narrativa della messa in scena, nella quale, lo spettatore, nonostante sappia che la protagonista ha ucciso un cane, condivide il timore di Verónica mettendo in dubbio la veridicità di quel che il marito sostiene.

Se i due film precedenti prendevano ispirazione da elementi biografici della regista, *La mujer sin cabeza* mette in scena un evento realmente accaduto a Buenos Aires agli inizi degli anni Duemila quando, una ragazzina di 17 anni alla guida di un 4x4, investì un ragazzo di 13 anni nella Calle Libertador. Così come accade nel film, la ragazza non prestò aiuto e scappò a casa dai genitori i quali, non denunciarono il fatto, ma nascosero le prove portando l'auto a riparare. L'assurdità del gesto dei genitori, oltrepassa la gravità dell'incidente, mettendo in evidenza la degradazione morale che affligge la borghesia protagonista delle opere della cineasta.

Tra il 2009 e il 2010, la cineasta lavora a un nuovo progetto dedicato alla trasposizione cinematografica di un fumetto argentino in voga tra gli anni Cinquanta e Ottanta: *El Eternauta*.

Pubblicato nel 1957, il fumetto di fantascienza che ha come protagonista Khruner (l'eternauta), racconta di un conflitto avvenuto in un tempo imprecisato tra i cittadini di Buenos Aires e gli alieni, i quali con una violenza inaudita sottomisero e decimarono la popolazione. Nel testo, considerato come un'opera visionaria che anticipa il golpe argentino del 1976, il protagonista riesce a salvarsi dalla tirannia aliena grazie alla sua capacità di poter viaggiare nel tempo.

Lucrecia Martel, affascinata dal testo, decide di cimentarsi nel progetto di adattamento cinematografico il quale mai verrà portato a termine a causa di incomprensioni con la produzione.

Terminato con *El eternauta*, la regista decide di intraprendere un viaggio coincidente con il percorso compiuto dai protagonisti, nella conclusione del fumetto. Durante la risalita del Rio de La Plata in barca, dall'Argentina al Paraguay, la cineasta legge il romanzo *Zama*, rimanendone affascinata. Colpita dal testo di Di Benedetto che narra le vicende di Don Diego de Zama, *asesor letrado* nel Paraguay di fine Settecento, decide di dedicarsi alla trasposizione filmica dell'opera. Martel, nel processo creativo di *Zama*, ipotizza un passato non ancorato alle fonti storiche ma immaginato con la stessa libertà con cui aveva agito per la creazione di una realtà futura ne *El eternauta*.

Vincitore del Premio Goya del 2018, *Zama* è il quarto film della regista argentina, la quale, dopo nove anni da *La mujer sin cabeza*, ritorna sulla scena cinematografica presentando un lavoro molto diverso, in apparenza, dai lungometraggi precedenti.

Martel, ambienta l'azione lontano da Salta, ai confini tra il Paraguay e il Brasile di fine Settecento, dove si sviluppa il dramma individuale di Don Diego de Zama, primo protagonista maschile all'interno del *corpus* cinematografico dell'autrice.

La diversità di quest'opera rispetto alle precedenti, ravvisabile nella sceneggiatura, viene messa in evidenza anche dalla scelta tecnico-stilistica.

L'inquadratura, in camera fissa, dei soggetti a mezzo busto, predomina la narrazione in interni alla quale si alternano le inquadrature in campo medio-lungo dei soggetti in esterni; questa scelta stilistica permette di creare quadri di una plasticità assoluta assenti

nei lavori precedenti. L'utilizzo della macchina da presa fissa consente, inoltre, alla regista di poter inserire nella stessa inquadratura, sfruttando la profondità di campo, più personaggi che si dispongono su piani diversi all'interno dello stesso quadro.

Interessante risulta inoltre l'uso del sonoro proposto da Martel.

Il suono diegetico in off, che riproduce i rumori della natura che circonda i personaggi, viene interrotto da un suono extradiegetico che accompagna i momenti di transizione tra le macro sequenze narrative, come si vedrà. A queste due tracce sonore se ne aggiunge una terza che potremmo definire come suono interiore in quanto è un fischio che viene udito solo da Zama, un rumore che si crea nella sua mente in situazioni narrativamente significative per la caratterizzazione del suo personaggio e che inonda la scena sovrapponendosi alle due linee descritte.

I paragrafi successivi saranno dedicati all'approfondimento degli elementi qui brevemente esposti e all'analisi della relazione tra l'opera della Martel e il romanzo di Di Benedetto.

3.2 *Zama*: traduzione, adattamento o trasposizione?

Adattare un testo letterario a un testo cinematografico è un lavoro complesso che si pone come scopo finale quello di produrre un'opera autonoma nella propria coerenza e coesione interna.

Mettere a confronto i due testi conduce inevitabilmente a sottolineare le peculiarità e le lacune che la trasposizione può assumere rispetto al testo di partenza. L'errore preliminare nasce dall'incapacità della critica, di riuscire a discernere i due testi, considerando il prodotto cinematografico inferiore rispetto a quello letterario da cui trae ispirazione. Questa discrepanza qualitativa sembra risiedere nell'idea di adattamento come mimesi raffinata cinematografica del testo letterario, idea che si regge sul principio di corrispondenza tra l'elemento testuale e l'elemento filmico. La stretta correlazione conduce inevitabilmente a credere il film come prodotto del testo letterario, cercando, nel primo, le corrispondenze con il secondo. Questa concezione del testo cinematografico oltre a deludere inevitabilmente le aspettative di coloro che sperano in una trascrizione fedele del romanzo nel grande schermo, risulta essere riduttiva e non priva di implicazioni in quanto non considera il testo filmico come un sistema semiotico autonomo, nuova

scrittura. La difficoltà nel distinguere i due testi, istituendo una parentela diretta tra l'opera letteraria e quella cinematografica, sembra risiedere nel sostantivo stesso con cui si è soliti definire questo processo di trasformazione (letterario-cinematografico): adattamento. Molto si è discusso in merito all'utilizzo del termine adattamento, considerato da studiosi come Greimas e Genette inadeguato in quanto incapace di cogliere le peculiarità del testo filmico poiché ancora il nuovo prodotto al testo di partenza istituendo un doppio sistema di equivalenze che non considera la tipicità del film. Maggiormente adatto a descrivere il processo trasformativo attuato dal regista-sceneggiatore rispetto all'opera primigenia, è il concetto di trasposizione introdotto da Greimas con il quale «si richiama l'attenzione sull'andare *al di là* del testo di partenza, moltiplicandone le potenzialità semantiche».¹⁷⁰

L'idea di trasposizione recupera ed amplia il concetto di adattamento convertendolo in un processo generativo che conduce alla creazione di «un essere estetico che è come il romanzo *moltiplicato* dal cinema».¹⁷¹

Il termine trasposizione mette in luce, inoltre, due aspetti fondamentali per poter considerare l'opera filmica indipendente dal testo letterario: la maggiore libertà interpretativa del regista che si riflette nella scelta narrativa cinematografica e la possibilità di tradurre segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici. Quest'ultimo aspetto, definito come traduzione intersemiotica o trasmutazione dallo studioso Jakobson, sottolinea il potenziale congenito al testo filmico il quale, attraverso l'immagine concretizza, senza pretese di fedeltà al testo, l'opera letteraria.

Quanto detto risulta essere essenziale per la comprensione di *Zama* di Lucrecia Martel, la quale «realizó un trabajo de reescritura y resignificación de la novela y gestó un nuevo texto: el cinematográfico».¹⁷² La messa in scena di un'opera letteraria scritta nel 1956, cinquant'anni dopo la stesura del testo della Martel, richiede inevitabilmente degli interventi da parte della regista la quale si avvicina al romanzo con la libertà e l'audacia narrativa che caratterizzavano lo stesso Di Benedetto, apportando modifiche utili al raggiungimento dello scopo narrativo e comunicativo (elissi, caratterizzazione dei

¹⁷⁰ DUSI, N., *“Il cinema come traduzione” da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET biblioteca, 2003, cit. p.16

¹⁷¹ IVI

¹⁷² IBAZETA, M. C., “El pasado como mascara: una comparación entre Zama de Antonio Di Benedetto y Zama de Lucrecia Martel”, *Rizoma*, Pontificia Universidade Católica Brasil, 2019

personaggi, ecc). La scrittura della cineasta dà vita ad un testo nuovo che istituisce un dialogo diretto con l'opera del mendoncino, ravvisabile soprattutto nella scelta estetica; come Di Benedetto rifuggì alla definizione di "romanzo storico", così Martel non considera il suo film come "película histórica" quanto piuttosto "película de época", prendendo le distanze dal cinema di massa contemporaneo.

La cineasta istituisce un dialogo aperto con l'opera di Di Benedetto che diventa palinsesto, nell'accezione filologica del termine, nel quale prende vita la riscrittura cinematografica dello stesso.

Definito il concetto di trasposizione, analizzata la differenza terminologia e concettuale tra questa e l'adattamento filmico, delimitati i confini entro cui *Zama* si muove rispetto all'opera letteraria, si esamineranno nel paragrafo successivo gli elementi peculiari del film e il dialogo che questo intrattiene con il testo dibenedettiano.

3.3 Moltiplicazioni e sottrazioni: analisi del film *Zama* in relazione all'opera di Antonio Di Benedetto

Kubrick, fervido lettore e regista che fece della trasposizione la base della sua carriera (solo due opere dell'autore non sono adattamenti di testi letterari), sosteneva che qualsiasi cosa che si potesse scrivere o pensare, poteva essere filmata, ponendo il cinema allo stesso livello della letteratura. A questa affermazione, che conduce a considerare il potenziale filmico illimitato in quanto specchio di qualsiasi scrittura e pensiero, Kubrick aggiunge un limite alla trasposizione sostenendo che si debba «sempre scegliere un testo che non sia un capolavoro, così puoi migliorarlo».¹⁷³

L'incapacità di mettere in scena le opere di Di Benedetto sembra risiedere in quest'ultima affermazione; i testi dibenedettiani, per la loro complessità stilistica e formale, si mostrano come terreno impervio per la trasposizione cinematografica degli stessi.

Nel 1985 il regista e sceneggiatore argentino Nicolás Sarquís intraprende il progetto di trasposizione filmica di *Zama*. Sarquís non porta a termine l'opera per ragioni economiche, incomprensioni con l'attore principale e forse per il timore di deludere le aspettative dello scrittore, il quale disse al regista:

¹⁷³ AA.VV., "Perché Kubrick è Kubrick", il *Post*, 2012: <https://www.ilpost.it/2018/07/26/stanley-kubrick/>

Te comprometo a que hagas una película que no sea inferior a las de Herzog.¹⁷⁴

La difficoltà di lavorare fianco a fianco con lo scrittore, non solo si rifletté nelle pretese estetiche-artistiche che questo aveva rispetto al prodotto finale, ma soprattutto nella scelta linguistica. I personaggi del romanzo, ambientato alla fine del XVIII secolo, non parlano la lingua del tempo in cui il racconto è ambientato, ma dialogano tra loro utilizzando uno spagnolo vicino al castellano normativo, fuori dal tempo, arricchito da termini *guaraní*. L'eterogeneità linguistica non permette perciò di istituire un parallelismo linguistico-cronologico esatto, complicando il lavoro del regista al momento della trasposizione.

In un'intervista con Jorge Lafforgue, Di Benedetto palesa la preoccupazione in merito alla questione linguistica:

Conversando con Mario Pardo, el actor español que va a encarnar a Diego de Zama, yo me preguntaba cómo iba a hablar su personaje: si en español, en peruano, o en argentino. El director, Nicolás Sarquís, me respondió: - A fines del siglo XVIII el idioma español estaba metido en la educación de toda la gente, aunque se tratase de un español ya reelaborado o amoldado a las condiciones ambientales de los territorios dominados por la Corona española.¹⁷⁵

La dichiarazione del regista disattende le intenzioni poetiche dello scrittore il quale, attraverso il linguaggio, oltre a giocare con la componente temporale dando vita ad un romanzo che non si può considerare storico in quanto rifugge dal canone del genere, fornisce l'immagine di un'America multiforme lontana dagli stereotipi europei.

Rispetto a quanto detto, il film di Lucrecia Martel rimane fedele alla volontà di Di Benedetto, in quanto include la peculiarità linguistica sudamericana nonché la convivenza tra diverse etnie nello stesso territorio.

La "complessità idiomática" dello scrittore diventa strumento utile alla cineasta per poter rappresentare nel film soggetti appartenenti alla popolazione indigena, spesso ignorati nei lungometraggi di grande distribuzione o presentati nei film di genere come personaggi marginali, sottomessi al potere dell'uomo bianco.

¹⁷⁴ GELOS, N., "La grieta de Zama", *Socompa* periodismo de frontera, 2017: <http://socompa.info/cultural/la-grieta-zama/>

¹⁷⁵ Ibidem

La libertà con cui Martel agisce dal punto di vista linguistico viene coadiuvata dalla scelta di ambientare il racconto alla fine del XVIII secolo, epoca difficilmente rappresentabile in quanto le fonti scritte pervenuteci non tengono conto della tradizione orale, dando una parziale immagine di quel periodo.

Tutti questi elementi collaborano alla costruzione di una sceneggiatura in cui i personaggi dialogano tra loro con accenti, cadenze, particolarità linguistiche provenienti da diverse aree dell'Argentina:

Everything that you have written doesn't help you imagine what the oral language would have been like, because there's nothing recorded. So I didn't use the typical Iberian Peninsula Spanish. For the language, what I used was a kind of neutral Spanish that was invented in Mexico for soap operas, so that they could sell soap operas. So it's an unaccredited Spanish, it's not a cultured Spanish. On that base I added a lot of linguistic particularities from different areas of Argentina. For every actor that had a speaking part, I would send them a long email explaining the language of the film. And after that we would rehearse.¹⁷⁶

La difficoltà nello scegliere una lingua che fosse il più possibile vicina al testo di Di Benedetto e l'importanza data al mezzo linguistico dalla cineasta, riflettono uno dei principi su cui si basa la teorizzazione filmica della stessa.

Cresciuta ascoltando i racconti materni, nei quali il reale assumeva nuove forme grazie alla rievocazione di eventi passati vicini al fantastico¹⁷⁷, Martel sviluppa una speciale attenzione nei confronti della parola considerata come cellula fondante della scrittura cinematografica. Il dialogo diviene spazio attraverso cui il soggetto si esprime, utilizzando forme originali, peculiari della sua persona, nelle quali la decostruzione narrativa, l'organizzazione dell'informazione sono conseguenza delle relazioni avute con il contesto di appartenenza, della tradizione orale in cui l'individuo è cresciuto. Questo linguaggio che potremmo definire soggettivo-individuale diviene, nel cinema di Martel, elemento fondamentale per la caratterizzazione dei personaggi, i quali attraverso la parola si delineano in quanto soggetti. Quanto detto si riflette in *Zama* in cui la commistione di

¹⁷⁶ HUGHES D., KASMAN D., "The Man With No Hands: Lucrecia Martel and *Zama*", 2017
<https://mubi.com/it/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama>

¹⁷⁷ L'episodio presentato ne *La ciénega* riguardo all'apparizione della Madonna in una cisterna d'acqua, è la traduzione filmografica di un racconto ascoltato dalla madre.

linguaggi, oltre ad essere elemento caratterizzante dei personaggi, diviene segnale di incomunicabilità tra gli stessi.

Alla lingua spagnola parlata dagli amministratori della colonia, si aggiunge il portoghese di Vicuña Porto, assente nel testo dibenedettiano, e il *guaraní* adoperato dalle tribù indigene. Questa differenza linguistica non solo rende difficile la comunicazione tra i personaggi, ma soprattutto incide sulla messa in scena del progetto mortale nei confronti di Zama, il quale, non conoscendo il portoghese non comprende le azioni che Vicuña Porto pianifica assieme ai suoi compagni, in merito alla sua uccisione. Il suono, in questo caso sottoforma di parola, ancora una volta anticipa l'immagine, alludendo a quel che accadrà successivamente.

Rispetto alla valenza descrittiva e premonitrice del linguaggio, è necessario analizzare una scena che si presenta ad inizio film, nella quale lo spettatore viene a conoscenza del passato di Don Diego de Zama, attraverso il racconto di un bambino.

Accolto da Zama, il bambino sbarca assieme al padre, vecchia conoscenza dell'ex *corregidor*, nel Paraguay coloniale, regione in cui il protagonista svolge il compito di *asesor letrado*. Dopo un dialogo tra i due adulti, il ragazzo inizia a rievocare le vittorie passate di Don Diego di Zama il quale viene definito come «el pacificador de indios, el que hizo justicia sin emplear la espada».¹⁷⁸

L'importanza di questo incontro in cui si rivela al lettore/spettatore il passato eroico del protagonista, viene sottolineata dalla scelta stilistico-narrativa operata dallo scrittore e dalla regista. Il racconto del bambino al tempo imperfetto e in terza persona rompe la narrazione autodiegetica che accompagna tutto il testo, nel quale Don Diego de Zama è narratore-protagonista-testimone di quel che gli accade. Questa anomalia narrativa del romanzo viene mantenuta nella trasposizione filmica che fa Martel, la quale, oltre a rimanere fedele al testo, ne amplifica il significato attraverso il sonoro.

Così come nel romanzo il mutamento di focalizzazione annuncia e sottolinea il valore dell'episodio, nel film la cineasta abbandona l'uso di un'inquadratura a camera fissa seguendo i volti e movimenti dei due personaggi (Zama e il bambino), con una camera a spalla.

¹⁷⁸ DI BENEDETTO, A., *Zama*, Adriana Hidalgo editora, cit. p.12

La sequenza che si svolge in esterno si apre con la figura di Zama, nel lato sinistro dell'inquadratura che rivolge il proprio sguardo verso il Rio de la Plata posto fuori campo, descritto dalle parole del suo accompagnatore. Il raccordo di sguardo introduce alla seconda inquadratura nella quale Zama incontra l'Oriental sulla spiaggia. Questa inquadratura è interessante non tanto per la sua valenza significativa, ma perchè presenta una "struttura stilistica" che comparirà ricorrentemente all'interno del film: tre personaggi disposti sullo stesso piano o su piani differenti a seconda della profondità di campo creata dalla distanza tra i singoli e la macchina da presa.

La voce dell'accompagnatore, in *off*, introduce la figura del figlio dell'Oriental, di cui udiamo prima la voce e poi scopriamo la figura. Don Diego de Zama, ripreso in primo piano, ascolta le parole del bambino, inquadrato successivamente attraverso un raccordo di sguardo. Il panegirico del ragazzo nei confronti di Zama prosegue, nonostante questo racconto non sembri essere diretto all'ex *corregidor* in quanto nell'inquadratura il figlio dell'Oriental volge lo sguardo in un punto del quadro che non coincide con la posizione in cui dovrebbe trovarsi Zama posto nel fuori campo.

Il montaggio, che alterna i primi piani dei due personaggi, aumenta il ritmo della narrazione collaborando alla creazione di un'atmosfera angosciata che si concretizza nel suono. Alla voce del bambino (suono diegetico) che fino a questo momento occupava la narrazione si unisce, sovrapponendosi, il rumore di un fischio che risulta essere un suono mentale prodotto da Zama, non udito dagli altri personaggi.

Questa seconda traccia sonora, il cui volume aumenta con l'avanzare del racconto del bambino, accresce il valore narrativo della sequenza; il suono assordante che copre le parole del giovane oltre a impedire allo spettatore di conoscere le imprese passate di Zama, raffigura il senso di estraniamento del protagonista rispetto alla figura narrata dal figlio dell'Oriental. È interessante inoltre notare come quel che in un primo momento sembra essere un fischio, sia in realtà la ripetizione di una stessa scala musicale suonata contemporaneamente su ottave differenti (scala Shepard). Questo meccanismo che dà vita all'idea di un canone eternamente ascendente, viene manipolato dalla cineasta la quale ricorre a una scala cromatica discendente che si innalza di un'ottava ad ogni ripetizione (la diteggiatura pianistica corrisponderebbe a 2-1-3-1-3-1-3-2-1-3-1-3-2); questa scelta musicale consistente in una spirale di note che mima il movimento concentrico presente nella struttura del romanzo. La composizione descritta assume i tratti di una sorta di

metafora sonora particolarmente adatta a rappresentare la caduta morale e fisica a cui il protagonista andrà incontro.

La trasposizione cinematografica, grazie all'elemento sonoro, espande la valenza simbolica dell'episodio affidata al cambio della voce narrante nel romanzo.

Lo studio della sequenza appena descritta ci conduce ad una riflessione volta a mettere in luce gli elementi stilistici e narrativi che la cineasta adotta per la trasposizione filmica del testo dibenedettiano. Come si è potuto vedere nell'episodio analizzato, la pagina del mendocino presenta una moltitudine di personaggi i quali vengono descritti dal protagonista - narratore (narrazione autodiegetica).

Gli occhi di Zama coincidono perciò con gli occhi del lettore, il quale costruisce un'immagine del reale attraverso le parole del protagonista. Questa scelta narrativa, elaborata ma estremamente adatta all'intento dello scrittore orientato alla messa in scena di un disastro esistenziale, diviene elemento critico per la trasposizione in immagine.

Il passaggio dalla pagina allo schermo impone uno scarto diamesico intrinseco al sistema semiotico di riferimento, una disparità che non permette di poter utilizzare gli stessi elementi (forma e stile) presenti nel testo di partenza.

La voce narrante autodiegetica si presenta quale componente particolarmente difficile nella trasposizione filmica del testo dal momento che l'unica "traduzione" fedele a questa forma narrativa può essere l'uso di una voce in *over*, coincidente con la voce del protagonista, come presenza costante nel film grazie alla quale lo spettatore può conoscere i pensieri del protagonista. Questa corrispondenza, utilizzata da Juan Villegas nell'adattamento cinematografico del romanzo dibenedettiano *Los suicidas* (2007), appesantisce la narrazione e lascia poco spazio all'interpretazione dello spettatore in quanto la voce del protagonista descrive la realtà che lo circonda e soprattutto presenta sulla scena i pensieri dello stesso.

Lucrecia Martel decide di delegare a differenti voci e mezzi, il monologo interiore e il discorso indiretto che caratterizzano il romanzo dibenedettiano, dando vita ad una sceneggiatura quanto più fedele all'intento dello scrittore grazie alle variazioni narratologiche apportate al testo. Se questa affermazione può sembrare azzardata, l'analisi di alcune sequenze ne dimostrerà la validità.

La regista disseziona la voce di Zama moltiplicandola nei dialoghi con gli altri personaggi, nei monologhi interiori, nel rumore assordante che concretizza lo stato d'animo del protagonista.

Il dialogo può essere considerato elemento distintivo della trasposizione cinematografica della Martel, mezzo narrativo con cui poter rappresentare il pensiero del protagonista. Pressoché assente nel romanzo, il dialogo convalida quanto ci viene mostrato dall'immagine, aggiungendo significati spesso celati o assenti nella rappresentazione stessa. A tal proposito ritengo interessante analizzare la messa in scena del secondo incontro di Zama con Lucrecia, comparando la realizzazione filmica rispetto al testo scritto.

Il testo letterario affida la descrizione dell'appuntamento a poche righe che concludono il decimo capitolo della prima parte. Viceversa, Martel dedica sei minuti di riprese all'incontro tra Zama, la donna e l'Oriental, ampliando quanto narrato nel romanzo e inserendo nella stessa sequenza eventi che Di Benedetto racconta nel capitolo successivo. Qui di seguito si riporta il testo dello scrittore, a cui segue l'analisi cinematografica della sequenza corrispondente nel film:

Luciana ci ricevette signorilmente ma con le *guance un po' accese*¹⁷⁹. Si mostrò lieta della nostra visita e capii che *era per la mia audacia*. Credo che ci sentimmo improvvisamente *complici*. Tuttavia dedicò tutta la sua attenzione all'orientale, ad ascoltarlo, rammaricandosi per l'assenza del marito [...]. Volle avere notizie del teatro e della musica di Buenos Aires e Montevideo, e poiché su quel punto non ricavava gran cosa pensò che, quanto commerciante poteva essere informato in fatto di abbigliamento. [...] Veniva il mio turno. [...] Il mio farmi avanti dette un po' di sollievo all'orientale e *destò in Luciana l'interesse* che, cosa sorprendente, si permise di lasciare in sospeso fino a una nuova visita nostra, che si sarebbe ripetuta di lì a due giorni, all'avemaria.¹⁸⁰

Martel apre la sequenza con un primo piano dello schiavo che muove la tenda per arieggiare la stanza, introducendo già la ragione -il caldo- del rossore delle guance di Luciana. Nell'inquadratura successiva in campo medio, la macchina da presa si pone alle spalle di Luciana, così da inserire in tal modo all'interno della stessa inquadratura la donna, Zama nel lato destro, l'Oriental e i due domestici, assenti nel racconto letterario.

¹⁷⁹ Il corsivo in questo brano è mio

¹⁸⁰ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p.50

È interessante notare l'uso di un particolare campo-controcampo che la regista adotta durante il dialogo tra i tre personaggi, i quali vengono ripresi in primo piano nel momento in cui ascoltano la voce in over del personaggio che sta parlando, sovvertendo la regola classica (coincidenza suono-immagine).

L'adozione di questa modalità di ripresa risulta particolarmente efficace per la rappresentazione psicologica dei personaggi: osserviamo il volto del protagonista ripreso in primo piano. Cogliamo attraverso micromovimenti sul viso e mutamenti di espressione, mentre continuiamo a udire le parole pronunciate nella voce fuori campo, i riverberi interiori ed emozionali del protagonista. Questa costruzione compositiva appare estremamente efficace nel momento in cui Luciana avvisa Zama del suo possibile trasferimento. Ripreso in primo piano, l'ex *corregidor* volge lo sguardo verso la fonte sonora, Luciana, la quale pronuncia parole assenti nel romanzo, ma fondamentali allo sviluppo narrativo del film: «lo van a trasladar». Oltre all'uso dell'Usted (lo van), forma utilizzata in Argentina che evidenzia l'attenzione posta dalla regista alla scelta linguistica, l'affermazione di Luciana sembra concretizzare il sogno di Zama, ovvero il trasferimento. L'importanza di questa scena viene consolidata dalla regista attraverso una seconda inquadratura che rimarca il concetto espresso dalla donna; in primo piano, Luciana ripete la frase precedente, aumentando la speranza in Zama: «a usted Don Diego no le pesa porque lo van a trasladar». La rilevanza dell'episodio si conferma attraverso l'introduzione di un suono interno «che pur essendo situato nel presente dell'azione, corrisponde all'interno tanto fisico che mentale di un personaggio».¹⁸¹ Il rumore che sente Zama corrisponde alla scala di Shepard, su analizzata, suono che invade la mente del protagonista nel momento in cui la donna pronuncia la frase. Ancora una volta, il sonoro supera la parola, moltiplicandone la valenza.

Martel interviene sul testo di partenza rimanendone però fedele grazie all'adozione di un materiale espressivo che riflette, nella messa in scena, la complessità testuale:

When I was making the choices...there were so many it's honestly really difficult to remember now because there was an infinite amount of choices. But I did twist some of the ideas. Also, as the novel's a monologue, a soliloquy, when I was shooting it I didn't want to just have one voiceover of Zama, I wanted to have a lot of voices that appear to

¹⁸¹ CHION, M., *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2017, cit. p. 92

be the voice of Zama. All the close-ups of Zama with all those surrounding voices created that idea of his interior monologue.¹⁸²

L'analisi svolta finora, che ha mosso i suoi passi dall'affermazione di Kubrick, ha voluto mettere in luce la difficoltà nella trasposizione di un testo letterario focalizzandosi soprattutto sulla componente linguistica. L'attenzione posta in merito all'elemento narrativo-linguistico, oltre ad evidenziare una problematica insita in tutti i sistemi di traduzione dal letterario al cinematografico, ha voluto sottolineare la capacità della cineasta nell'adottare un materiale espressivo che non imita o riproduce mimeticamente il romanzo, ma che ne assorbe e traduce il senso più pieno.

Descritto e definito il processo linguistico attuato da Martel che caratterizza tutta la narrazione, lo studio dell'opera cinematografica verterà nell'analisi prettamente tematico-strutturale del film, mantenendo attivo il dialogo con la fonte letteraria.

Don Diego de Zama sulla spiaggia, guarda immobile verso il fiume. Il film si apre con questa inquadratura in campo lungo nella quale il protagonista rivolge lo sguardo verso un orizzonte non compreso nel quadro. Alle risa dei bambini in secondo piano, si aggiungono il gracitare delle rane e il ciangottare degli uccelli, suoni presenti nell'ambiente in cui si svolge l'azione che definiscono lo spazio in cui si svolgerà tutta la narrazione (suono-territorio). È interessante notare come Martel ricrei questa verosimiglianza spaziale grazie a un dialogo tra suono in presa diretta e suono "artificiale" aggiunto nella post-produzione. Nonostante i versi degli animali registrati, già in natura abbiano dei riverberi che potremmo definire elettronici, la regista, forza questa peculiarità inserendo nel messaggio, alcune sfumature. Questo processo ha come conseguenza l'inserimento nella scena di rumori noti allo spettatore ma che si dissociano di poco al suo ricordo, producendo una sensazione di ambiguità spaziale. Inoltre, il rumore di sottofondo crea un quadro generale in cui l'immagine sembra contenuta, un'immagine fissa che privata dell'elemento sonoro, non potrebbe essere collocabile temporalmente.¹⁸³

Rifuggendo da moduli convenzionali la regista non contestualizza il luogo in cui svolge l'azione e preferisce mostrare sin da subito il protagonista, sottolineando la sua propensione a uno sguardo esplorativo sul mondo, pur consapevole dello spiazzamento

¹⁸² HUGHES D., KASMAN D., "The Man With No Hands: Lucrecia Martel and *Zama*", 2017.: <https://mubi.com/it/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama>

¹⁸³ CHION, M., *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, cit. p. 25

che un tal inizio può produrre nello spettatore, perso in uno spazio e in un tempo difficili da decifrare.

La scelta della cineasta, di non inserire la scansione temporale presente nel romanzo, sembra essere conforme alla sua volontà di dar vita ad un film quanto più lontano dal genere storico, scegliendo una messa in scena nella quale le azioni dei personaggi possano essere adattate a qualsiasi contesto storico in quanto situazioni comuni all'essere umano.

Oltre all'eliminazione del dato temporale, Martel non presenta la figura della scimmia morta, immagine fondamentale per la comprensione dello sviluppo narrativo ed esistenziale di Zama. La mancanza di questo particolare sembra essere dettata dalla volontà di affidare al protagonista stesso la descrizione del suo esistere, privando la scena dagli elementi che potrebbero definire la caratterizzazione del protagonista. Lo stesso trattamento (eliminazione) subiscono le scene onirico-fantastiche che costellano il romanzo nelle quali i timori e le pulsioni del protagonista si concretizzano nelle immagini di animali o nelle sensazioni tattili utili ad amplificare la conoscenza del personaggio. Questi episodi nel film, per la ragione su espressa, sono elisi.

Abbandonata la spiaggia, Zama si dirige verso il villaggio. Nell'intraprendere il sentiero che conduce alla sua dimora, il protagonista ode delle voci femminili dalle quali viene attratto. Il desiderio pulsionale di natura voyeuristica spinge l'ex *corregidor* ad addentrarsi di nascosto nella vegetazione per poter scorgere i corpi nudi delle donne, le quali, dialogando sui corrispettivi lessicali tra castellano e *guaraní*, si ricoprono di fango non permettendo al voyeur di conoscere il reale colore della pelle delle donne. Scoperto a guardare, Zama tenta la fuga, ma viene raggiunto da una donna mulatta che scorge il volto del protagonista il quale, voltandosi, la colpisce con uno schiaffo.

Questo episodio è particolarmente interessante per due ragioni: la caratterizzazione del personaggio e, strettamente correlata a questa, la rappresentazione sulla scena di figure non appartenenti al ceto sociale del "bianco, puro, europeo".

La sequenza, che ricalca la pagina del romanzo, presenta Zama come un uomo dominato dalle proprie passioni pulsionali, le quali entrano in contrasto con il suo agire razionale. Il gesto violento nei confronti della donna mulatta mette in luce il rapporto conflittuale che il protagonista ha con le donne, ma soprattutto con i nativi del Paraguay, americani nella loro essenza primigenia.

La presenza nel testo letterario di queste figure permette a Lucrecia Martel di inserire anche in *Zama* il tema sviluppato nelle precedenti opere: la ricostruzione di un'identità argentina lontana dai parametri europei, risultato di una condivisione e di una relazione tra gli abitanti appartenenti a diverse etnie e tribù. Questa necessità tematica spinge la cineasta ad un'infedeltà testuale in quanto moltiplica il numero di indios, *criollos*, afroamericani presenti nel romanzo, rappresentandoli in veste di domestici, schiavi, messaggeri, subordinati al potere bianco. A tal proposito è interessante notare un'innovazione apportata dalla Martel al testo di partenza, volta a conferire ancor più valore alla questione "razziale" descritta.

Nella seconda parte del romanzo, il lettore viene a conoscenza di una relazione che Zama ha avuto con una vedova spagnola, Emilia, da cui è nato un figlio. Il dettaglio riferito alla condizione sociale della donna (vedova spagnola), nel testo passa in secondo piano in quanto l'attenzione viene posta sul figlio, abbandonato dal padre e cresciuto in un ambiente malsano.

Martel, nella trasposizione del romanzo, recupera quel che al lettore era parso elemento di poco conto sostituendo il personaggio della vedova spagnola con una donna indigena. Questa innovazione testuale assume una connotazione che potremmo definire politica e finalizzata alla denuncia della corruzione dell'uomo bianco, elemento caratterizzante la poetica della regista. La cineasta attraverso un'"Emilia indigena" non solo mette in luce la viltà di Zama, ma soprattutto rappresenta i soprusi, le violenze che i nativi americani hanno subito durante la colonizzazione. Il corpo di Emilia (America del Sud) diventa terreno soggiogato dai desideri di Zama il quale veste i panni del colonizzatore europeo, dimenticandosi di essere egli stesso nativo dell'America del Sud in quanto *criollo*.

Attraverso il corpo degli indigeni, nel film come nel romanzo, Martel dà voce ad una memoria collettiva per troppo tempo oscurata e dimenticata dal potere. Lo zoppicare di Malemba, la domestica di Luciana, non è altro che la conseguenza delle ferite inflitte dai suoi padroni che, per impedirle di fuggire, «le avevano aperto la pianta dei piedi e unto le ferite col succo d'una pianta velenosa che le aveva lasciato una corrosione costante».¹⁸⁴

Anche Tora, agli ordini di Zama nella seconda parte del testo, riporta le ferite inflitte da un uomo bianco:

¹⁸⁴ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p.97

Mi mostrò un antico e cicatrizzato avvallamento della carne. «Ne ho altri sul corpo. Ci sono nata. Un bianco, infuriato, voleva uccidere mia madre con una catena. Io stavo dentro mia madre; non ero nata».¹⁸⁵

Oltre ad essere una denuncia fisica-vivente della brutalità della conquista, gli indios che presenti nel testo filmico sembrano essere figure premonitrici della degradazione a cui giungerà il protagonista, metafora non troppo oscura di una degradazione dai confini culturali più ampi.

La terza sequenza del film, girata in interni, rappresenta la liberazione di un indio da parte di Prieto, nonostante il parere contrario di Zama. L'uomo, rilasciato, inizia a sussurrare una storia nella quale si narra dell'esistenza di un pesce che le acque del fiume non vogliono, costringendo l'animale a lottare costantemente con la massa liquida che lo vuole respingere. Il racconto che descrive l'esistenza del protagonista, in perpetuo conflitto con la sua terra d'appartenenza, nel libro viene pronunciato da Prieto nella stessa sequenza in cui compare la scimmia morta, sostituito nel film dalla voce di un nativo. Le parole dell'indio fanno da raccordo tra questa sequenza e la successiva nella quale Martel, immergendo la cinecamera nel fiume, mostra i pesci¹⁸⁶ descritti nella storia narrata. In sovraimpressione compare il titolo del film.

Nel progetto filmico della cineasta, le scene precedenti a questa inquadratura subacquea sembrano essere il prologo descrittivo di quel che accadrà successivamente, un'introduzione volta a definire le peculiarità del personaggio.

Lo stacco tra la narrazione precedente e quel che successivamente verrà mostrato, viene sottolineato dall'introduzione di una traccia sonora che si sovrappone alle parole dell'indio. La regista inserisce un brano composto da "Los Indios Tabajaras", gruppo formato da brasiliani indigeni, attivo durante gli anni Cinquanta, molto famoso anche al di fuori dei confini nazionali. La scelta di questa musica risulta particolarmente interessante sia dal punto di vista della costruzione narrativa dell'opera, sia per la valenza simbolica che questo brano assume in riferimento a un passato ridicolo che Martel mette in scena.

Le chitarre dei Tabajaras accompagnano Zama lungo tutta la narrazione, facendo da sottofondo musicale alla festa in cui Zama conosce Luciana, alla richiesta di indios

¹⁸⁵ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p. 173

¹⁸⁶ Questa inquadratura richiama esplicitamente il lavoro precedente della cineasta "Pescados" (2010)

schiavi da parte degli anziani signori e alle scene in cui il protagonista si muove da un contesto abitativo ad un altro. Il valore narrativo del brano risulta evidente ma se si analizzano le occorrenze nelle quali si ode questa melodia, si noterà che queste note non accompagnano solo il percorso del protagonista ma descrivono anche il cambiamento a cui questo sta andando incontro; il tema musicale sarà presente durante il suo trasloco dal villaggio alla catapecchia in periferia, nella scena di raccordo temporale nel corso della quale Zama si dirige dalla casa al bosco per arruolarsi nella spedizione di cattura di Vicuña Porto. Ritorrà nella scena finale, in cui disteso su una canoa, viene trasportato lungo il fiume da dei nativi.

La canzone, come si è visto, diventa elemento strutturale del testo filmico in quanto definisce le macro-sequenze in cui si svolge la narrazione, divenendo una sorta di corrispettivo sonoro della datazione presente nel romanzo dibenedettiano. Nonostante la regista non inserisca nel film la datazione proposta da Di Benedetto (1790-1794-1799), ovvero una divisione del testo in tre sequenze temporali, riesce attraverso questo intervallo sonoro, a delimitare le tre zone narrative-cronologiche.

La prima volta in cui odiamo la canzone è nella sequenza che apre definitivamente il racconto filmico, corrispettivo visivo del 1790, data in cui prende avvio il romanzo. Al 1794, data che definisce il passaggio di Zama dalla città alla periferia, corrisponde alla sezione nella quale sentiamo per la seconda volta la canzone, musica che fa da sottofondo al passo del protagonista che dal villaggio si dirige verso la catapecchia. La terza occorrenza in cui questo tema musicale si palesa nella scena, ovvero il tragitto dalla periferia al bosco, sembra coincidere con il 1799, anno in cui si conclude la vicenda. Alla luce di tale ricorrenza risulta evidente il valore temporale che assume l'immagine attraverso il suono. L'alleanza tra movimento fisico di Zama e inserimento del tema musicale, riflette quanto sostenuto da Chion in merito al rapporto di temporalizzazione suono-immagine:

[...] Secondo caso, *l'immagine comporta un'animazione temporale* (spostamento di personaggi o di oggetti, movimento di fumo, di luci, variazioni di inquadratura). La temporalità del suono si combina in questo caso con quella, già esistente, dell'immagine: sia per andare nello stesso senso, sia per distaccarsene leggermente- allo stesso modo di due strumenti che suonano contemporaneamente.¹⁸⁷

¹⁸⁷ CHION, M., *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, cit. pp. 25-26. In corsivo nel testo

Inoltre, quel che sorprende enormemente rispetto alla ricorrenza di questo tema musicale è la sua stretta correlazione con l'intento narrativo della regista. "Los Indios Trabajaras" era un gruppo composto da due fratelli nati in una tribù situata a Nordest del Brasile. Si racconta che alla fine del Ventesimo secolo trovarono una chitarra nel bosco, cimelio del passaggio europeo in quelle zone, con la quale iniziarono a eseguire le canzoni tradizionali del Brasile. Ottenuto il successo internazionale, gli artisti ampliarono il loro repertorio aggiungendo brani di musica classica (Bach, Chopin, Beethoven), riadattati alla chitarra. "Los Indios Trabajas" sembrano essere la versione riuscita di Zama, il quale rinnega le sue radici americane aspirando ad essere riconosciuto come europeo, «queda atrapado por el esfuerzo de ser alguien». ¹⁸⁸

Un altro aspetto messo in luce dalla cineasta stessa rispetto alla scelta di questa musica si rifà alla volontà di sovvertire l'idea di un passato mistificato dall'uomo bianco, sostituendo le melodie trionfali caratterizzanti i film storici, con semplici arpeggi di chitarra:

[...] And I like the resonance of the guitar, I thought it was perfect for the film. There's also that element of humor, because I think there is humor when they play, but it's also very funny that they wanted to be Hollywood stars, they had Hollywood ambitions. A lot of the aesthetic decisions in the film were taken to distance ourselves from this painterly idea of the past. That's why I'm very happy it's my first digital film. ¹⁸⁹

Martel sembra voler mettere in scena una parodia della Storia, alleggerendone i toni, inserendo una musica anacronistica rispetto al tempo dell'azione, presentando personaggi con parrucche, cappelli, calze e scarpe con tacco, «vestimenta impropria del clima caluroso, húmedo y denso» ¹⁹⁰ in cui vivono.

Le risa delle donne che seguono l'azione di Zama, e unghie del *gobernador* smaltate di rosso divengono dettagli attraverso cui delegittimare il fatto storico e ridicolizzare i personaggi, protagonisti di una degradazione morale.

¹⁸⁸ Lucrecia Martel y su nueva película "Zama": <https://www.youtube.com/watch?v=mG2gua4kpXE>

¹⁸⁹ HUGHES D., KASMAN D., "The Man With No Hands: Lucrecia Martel and *Zama*", 2017.: <https://mubi.com/it/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama>

¹⁹⁰ ROJAS, E., "Zama, el hombre que está sólo y espera", 2017: <https://www.hacerselacritica.com/zama-el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-eduardo-rojas/>

Alla luce di quanto osservato, la cineasta nella sua trasposizione del testo, sembra rimanere fedele allo spirito del romanzo declinandolo, però, alle sue necessità espressive.

Una differenza rilevante tra le due opere, risiede nella mancanza della presenza del *niño rubio* nel film della Martel, elemento centrale nel testo dibenedettiano.

3.3.1 Il *Niño Rubio* nella rielaborazione semantica di Lucrecia Martel

Come analizzato nel secondo capitolo, la figura del *niño rubio* che si presenta al protagonista quattro volte durante la narrazione, appare come immagine epifanica, e al contempo enigmatica, fondamentale per la comprensione del percorso esistenziale compiuto dal protagonista.

Di seguito si considereranno le sequenze narrative in cui il *niño rubio* compare nella pagina scritta, rivelando la corrispondenza di queste nella messa in scena di Martel.

Vittima di un furto, Zama, intravede un bambino fuggire dalla sua stanza dove si sospetta sia avvenuto il reato:

Tre o quattro monete erano sparse sul tavolo, le altre dentro. Fu una verifica rapidissima, ma più rapido fu l'intruso, che fino ad allora non avevo scorto. Uscì dall'ombra, dal mio letto, mi sfiorò agilmente e si lanciò nel portico prima che potessi riavermi dalla sorpresa. Era un bambino biondo, cencioso e scalzo.¹⁹¹

Nella trasposizione di questa scena, la cineasta rappresenta Zama all'interno della sua camera buia che tenta invano di riconoscere l'artefice del misfatto. Le donne, di cui si odono le risate *in off*, deridono il protagonista il quale non riuscirà a risolvere il caso. Se nel testo di Di Benedetto, si descriveva la figura del bambino-ladrunco, nella messa in scena cinematografica dell'episodio Martel non inserisce il personaggio, mostrando solamente il protagonista durante l'ispezione nella sua stanza. L'unico riferimento alla figura del *niño rubio* si palesa nelle parole del padrone di casa il quale, chiede a Zama: «Es el niño muerto? Era un niño clarito?». A queste domande, trasposizione fedele del romanzo, seguirà la risposta ambigua del protagonista, non aggiungendo nulla al valore semantico della diegesi: «Puede ser, yo estaba acá».

¹⁹¹ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p.39. Il corsivo è mio

La seconda apparizione del bambino, nel testo, avviene all'interno della casa di una *curandera*:

[...] Poiché la risposta tardava, andai al di là e scorsi, tra gli altri, un ragazzino biondo, sui dodici anni, alto, che badava a passare alla vecchia i tubi di canna con l'urina per la diagnosi. [...] Il ragazzino si scompose un attimo, mentre lo accusavo: «Sei stato tu, canaglia. Sei stato tu!» E per obbligarlo subito a rispondergli, lo scossi rudemente gridando: «Manigoldo, dimmi chi ti ha ordinato di derubarmi. Dimmelo!»¹⁹²

Martel mantiene questo episodio apportando delle modifiche. L'ambientazione rimane la stessa, ma il bambino che compare sulla scena, con i capelli neri e di carnagione olivastra, si dissocia dalla descrizione di Di Benedetto che rappresenta il bambino come un *niño rubio*. Inoltre, Zama non pronuncia alcuna frase in quanto nel momento in cui gli sguardi dei due personaggi si incontrano, il rumore dei mazzetti di mughetto¹⁹³ scossi dalle donne, invade la narrazione. Il suono prodotto sembra essere il corrispettivo filmico del rumore descritto da Zama nel romanzo:

[...] Sentivo intorno a me lo *scompiglio da galline spaventate* delle donne e questo, dandomi noia, mi distrasse quanto bastò perché il piccolo, furbo e spavaldo, si agitatesse fra le mie mani, liberandosi un poco fino a sentirsi saldo su un piede: con l'altro mi assestò un forte colpo di punta nella parte proibita.¹⁹⁴

Il rumore che le donne producono, muovendosi, viene associato nel romanzo al rumore delle galline nel pollaio, risultato dello sfregamento delle penne e del chiocciare. Questo accostamento uditivo dall'impronta misogina viene eliminato nella messa in scena della regista; il rumore che il mazzo di mughetto secco mosso dalle donne produce, non solo non richiamerà i suoni del pollaio ma, soprattutto, servirà come elemento riempitivo nell'inquadratura, volto a distrarre Zama dal volto del bambino. Nessun parallelismo tra le donne e il suono udito si istituisce nell'inquadratura, scarto essenziale rispetto al testo letterario.

La terza visione del *niño rubio* avviene nella seconda parte del testo:

¹⁹² DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p. 60

¹⁹³ Pianta scelta non casualmente in quanto spesso associata alla purezza, alla verginità, caratteristiche del *niño rubio*.

¹⁹⁴ DI BENEDETTO A., *Zama*, SUR, cit. p.60

[...] Spalancai d'impeto i due battenti, come per arrendermi, come scoprendo il petto alle pallottole. Lì, davanti alla mia porta, colui che aveva bussato: il bambino biondo, alto, scalzo, cencioso.¹⁹⁵

Nonostante ad inizio sequenza, lo scrivano Fernández alluda alla presenza di un bambino, vedendo un baule muoversi («¡Ojala! Fuera inaudito pero hay un niño debajo.»), l'apparizione narrata nel romanzo non viene rappresentata nel film.

Un altro mutamento importante tra testo letterario e filmico riguarda un particolare. La regista elimina totalmente il rapporto sessuale che Zama intrattiene, dietro ricompensa, con la donna che abita nella casa in periferia. Tramite un'ellissi vediamo il protagonista dialogare con Tora per poi ritrovarlo malato, nell'inquadratura successiva, disteso su un letto dove gli vengono rimboccate le coperte da una donna della quale scorgiamo solo le mani. È interessante questo dettaglio perché conferma quanto osservato in precedenza rispetto all'assenza di scene onirico-fantastiche nel film. Il romanzo descrive questo gesto come impressione sensoriale dell'*ex corregidor* il quale afferma:

[...] Sognai che una mano fresca di donna mi accarezzava la fronte; la freschezza si comunicava a tutto il mio corpo, che aveva forse patito febbre; poi il freddo dominava la mia carne, e qualcuno mi metteva addosso un soffice poncho di lana.¹⁹⁶

Quel che nel testo letterario è un sogno, forse frutto di un delirio febbrile, nel film si concretizza in una mano che accarezza il protagonista, non lasciando dubbi allo spettatore rispetto alla realtà dell'evento.

L'ultimo incontro tra il *niño rubio* e Zama, avviene nella pagina finale del romanzo nella quale il bambino si rivela al protagonista attraverso un dialogo ambiguo, aperto a molteplici interpretazioni:

[...] Non era indio. Era il bambino biondo. sudicio, laceri i panni, ancora non più grande di dodici anni. Compresi che ero io, quello di prima, che non ero nato di nuovo, quando riuscii a parlare con la mia voce, ritrovata, e gli dissi con sorriso paterno: “Non sei cresciuto...”. A sua volta, con irriducibile tristezza, lui mi disse: “Neanche tu”.¹⁹⁷

¹⁹⁵ DI BENEDETTO, A., *Zama*, SUR, cit. p. 193

¹⁹⁶ Ibidem p.194

¹⁹⁷ Ibidem p.248

Lucrecia Martel, nella trasposizione di questo episodio, fondamentale nel testo, apporta due modifiche che si dissociano dall'intento dell'autore.

Nella scena conclusiva del film, grazie all'utilizzo di una gru, l'inquadratura in campo lungo ci mostra i tre personaggi della sequenza. Nel quadro successivo, Zama, con le mani mozzate e apparentemente morto, viene trasportato su di una canoa, traghettato lungo il fiume da un nativo. Il bambino indio, ripreso in primo piano, volge lo sguardo verso il personaggio, chiedendogli se vuole vivere («¿Quieres vivir?»). L'inquadratura successiva mostra Zama, il quale non sembra aver udito le parole del bambino tanto che la domanda viene ripetuta dal piccolo. Alla reiterazione della domanda, che aumenta il valore dell'interrogativa, l'ex *corregidor* apre gli occhi, mostrandosi sopravvissuto alla mutilazione.

La domanda che il bambino pone al protagonista, è presente anche nel romanzo ma a differenza dell'opera del mendocino, Martel la fa pronunciare ad un nativo del Sud America. Oltre a cambiare i connotati della figura salvifica, la regista fa sussurrare all'indio, nell'orecchio di Zama, una frase in *guaraní* di cui mai si conoscerà il significato. La narrazione filmica termina qui, ignorando il processo di riconoscimento tra i due soggetti, presente nel romanzo.

Nel film, il *niño rubio* sembra scomparire a favore di figure di bambini che si presentano sulla scena come simboli e allo stesso tempo componenti naturali del contesto in cui si svolge la narrazione. Il bambino che incontra il protagonista all'interno della casa della guaritrice ricorda a Zama la sua essenza primigenia, infantile, sottolineata dalle parole che lui dice, rivolto a se stesso, nel momento in cui vede il piccolo: «¿Quien eres?».

Profetica e simbolica è invece la presenza del bambino, che compare sulla scena nel momento in cui l'ex *corregidor* seppellisce l'Oriental, il quale gioca con un oggetto di altissima valenza simbolica: una trottola. La trottola che disegna un moto perpetuo, rimanendo costante nel suo punto, variando di forma nel suo movimento, ma rimanendo identica alla fine di ogni giro, diviene perfetta metafora per descrivere la condizione di Zama, il quale nel suo andare rimane fermo nel tempo dell'attesa.

L'indio che chiude il film, salva il protagonista, riaccendendo l'ultimo barlume di speranza vitale rimasto all'*asesor letrado*. La sostituzione di un nativo rispetto a un bambino biondo sembra essere il sigillo dell'opera della Martel, nodo di quel *fil rouge*

sviluppato lungo tutta la narrazione, nella quale alla denuncia della supremazia bianca si sovrappone il desiderio di una rivalsa identitaria “inclusiva”.

3.3.2 La finestra sulla palude

Di spalle, all'interno del suo ufficio, Zama detta, a Fernández, una lettera. Così si apre la quarta sequenza di *Zama*, con un'inquadratura semi soggettiva del personaggio che, dalla finestra guarda verso il Rio de la Plata, limite fisico e al contempo mezzo necessario alla sua partenza. Attraverso la finestra Zama, si apre al mondo, con la speranza di potersi ricongiungere presto ad esso, poiché, come scritto nella lettera alla moglie: «el gobernador me dize que no falta mucho».

In questa sequenza di breve durata, Martel, oltre a mettere in luce il tema portante della narrazione, inserisce due “elementi scenografici” che caratterizzeranno la messa in scena di tutto il film: la finestra e la porta.

Nella prima parte del film, Zama, varca innumerevoli soglie sia per entrare in una dimora sia per spostarsi all'interno di essa. Di particolare interesse, in merito a ciò, è la sequenza girata in interni che descrive la festa organizzata a casa del *gobernador*, dove Zama vede per la prima volta Luciana. All'interno dell'inquadratura, la regista, inserisce due soglie-porte, le quali dividono lo spazio in tre ambienti. Grazie all'uso di inquadrature fisse in campo medio, vediamo Zama sul fondo oltrepassare la prima porta per dirigersi verso la seconda soglia posta in primo piano.

Questi particolari architettonici, scandiscono il movimento del protagonista all'interno del vasto ambiente, divenendo però al tempo stesso una sorta di cornice attraverso cui poter guardare, spiare, gli altri. In due inquadrature della sequenza vediamo come la regista giochi con questo elemento dell'interno, in quanto pone Zama, ripreso in primo piano, oltre ad un *separé* ligneo con lavorazione a griglia, trama che permette al protagonista di osservare quel che accade alle spalle della macchina da presa. Inoltre, la decisione di far ricorso a un divisorio così lavorato risulta particolarmente adatta in quanto permette al protagonista di guardare senza essere visto, di essere riconosciuto ma di non riconoscersi in chi guarda, come accade nello scontro verbale con Prieto.

Questo utilizzo massiccio della porta, che spesso funge da cornice, oltre ad essere un elemento utile alla definizione del confine esterno-interno, sembra al contempo

rappresentate per il protagonista un ostacolo fisico e visivo. La porta socchiusa della camera di Luciana non gli permette di capire cosa la donna stia facendo con il suo amante; il portone serrato della dimora della casa di Luciana non consente a Zama di potersi ricongiungere a lei senza dover interagire con la domestica e la porta della capanna degli indios, la quale, nel suo aprirsi per poi richiudersi, permette al personaggio di intravedere il corpo morto di un suo compagno. Lo stesso ufficio del *gobernador* presenta una moltitudine di soglie che Zama oltrepassa per poter giungere alla scrivania dell'amministratore. Assistiamo attraverso tale composizione dello spazio a una sorta di matriosca architettonica nella quale al rimpicciolirsi della bambola corrisponde lo scemare della speranza in un possibile trasferimento da parte di Zama.

È interessante notare come la porta, nella maggior parte delle scene in cui è presente, non svolga la sua funzione specifica di protezione, occultamento, intimità, ma sia solo una cornice facilmente oltrepassabile.

La facilità con cui Zama oltrepassa queste soglie, è la stessa con cui i colonizzatori varcarono i confini, occuparono dimore non loro, si impossessarono di un terreno che non gli apparteneva. Il possibile accostamento non è però totalmente adattabile al film in quanto, Zama valicherà il limite fisico-culturale solo se permesso dal proprietario della dimora. Emblematica, a tal proposito, la scena presente nella seconda parte del lungometraggio, nella quale l'ex *corregidor* si dirige verso la casa delle due donne sconosciute, dove Tora, la schiava, non gli permette di entrare.

Altrettanto importante nella costruzione della messa in scena del dramma del protagonista, è la presenza della finestra. Questo elemento architettonico si presenta con meno frequenza rispetto alla porta-cornice sopra descritta, ma risulta altresì significativo. In merito al valore espressivo della finestra all'interno dell'inquadratura cinematografica, da sempre, è stata considerata come una sorta di alter-ego del cinema stesso in quanto quadro dentro a un altro quadro, definita nella terminologia specifica *surcadraje*¹⁹⁸.

Oltre a questo aspetto meta-cinematografico, formale, la finestra diventa il mezzo attraverso cui poter vedere l'esterno, relazionarsi, almeno visivamente, con ciò che è fuori di noi, e quindi rilancio delle traiettorie di sguardo:

¹⁹⁸ Per un approfondimento si veda: COSTA, A., *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock: il senso delle cose nei film*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2014, p. 191

La finestra schiude l'interno verso l'esterno. È verso il fuori che si guarda dalla finestra.
La porta non attiene al visivo. Dalla porta si entra e si esce. Dalla finestra si guarda.¹⁹⁹

Se la porta implica un movimento del soggetto, la finestra sembra richiedere solo lo sguardo dello stesso, divenendo spesso strumento voyeuristico. Questo aspetto è particolarmente interessante in riferimento alla presenza della finestra, in *Zama*.

Martel, inverte i termini del parallelismo finestra-voyeur in quanto, nelle scene in cui la finestra è presente, non è Zama che osserva l'altro, ma è l'altro che osserva Zama. Questo capovolgimento degli attanti risulta particolarmente proficuo se nell'analisi delle sequenze in cui essa è presente, non dimentichiamo l'intento poetico-politico della regista. Oltre alla scena descritta in precedenza, nella quale Zama guarda attraverso la finestra il Rio de la Plata, tale dispositivo visivo si presenta in altre due occasioni nella seconda parte del film.

Insediatosi nella catapecchia in periferia, il protagonista si riposa su una sedia, volgendo il proprio volto verso la macchina da presa. L'inquadratura a campo totale consente alla regista di sviluppare tre piani narrativi: primo piano- Zama, secondo piano-finestra, terzo piano-nativi. Gli indios compaiono all'interno del riquadro visivo che crea la cornice della finestra, la quale dà vita a una sorta di inquadratura all'interno di quella principale. I tre soggetti, in esterno, guardano dentro alla stanza dell'ex *corregidor*, il quale, solo dopo qualche secondo si rende conto di essere osservato e li caccia via.

Dopo alcuni brani narrativi, vediamo Zama, di fronte alla macchina da presa, impegnato nella stesura di un documento. Alla prima finestra in cui lo spettatore vide gli indios, se ne aggiunge una seconda, non inserita nell'inquadratura, ma di cui conosciamo l'esistenza grazie alla luce che riflette sul volto del protagonista.

In questa scena, l'ex *corregidor* viene disturbato nel suo lavoro da alcune figure che sfilano davanti alla finestra, non inquadrata, interrompendo il fascio di luce che illuminava la scrivania e il protagonista. Il mistero attorno all'identità di questi corpi, viene immediatamente svelato in quanto, nella finestra in secondo piano, appaiono due donne che si allontanano dalla catapecchia.

¹⁹⁹ COSTA, A., *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock: il senso delle cose nei film*, cit. p. 187

Nelle due scene descritte la finestra sembra divenire elemento essenziale per la significazione del racconto, scene comprensibili solo se consideriamo la valenza custodita da questo “artificio visivo”.

Se nella scena in cui Zama guarda verso il fiume, la finestra sembra essere «una postazione da cui il soggetto, nel chiuso della sua storia (l'intimo), guarda all'esterno dove le cose del mondo accadono»²⁰⁰, nelle due scene successive il dispositivo si propone come soglia, frontiera invalicabile.

Il non voltarsi a guardare verso la finestra che sta alle sue spalle, sembra indicare la chiusura del protagonista verso l'esterno, l'incapacità di riconoscersi nell'immagine presentata nella cornice, caratteristica fondamentale del dispositivo:

Il mondo visto da una finestra è un mondo visto da una cultura e da una tecnica che, sartrianamente, rinviando a una metafisica e che, come hanno costruito una casa con la sua brava finestra, hanno *costruito*²⁰¹ anche il soggetto che la abita. Costui, di tanto in tanto, alla finestra s'affaccia. Per vedere come va il mondo.²⁰²

Questa riflessione di Antonio Costa rileva la componente culturale insita nell'occhio di chi guarda e soprattutto la capacità di identificarsi in quel che si vede.

Rispetto alle considerazioni proposte, Martel, invertendo i ruoli (osservato-interno e osservatore-esterno), sembra voler condurre il protagonista ad un riconoscimento identitario con ciò che sta all'esterno, con gli indios, con la sua natura primigenia; identificazione a cui il protagonista rifugge, cacciando via i nativi, non comprendendo «che proprio mentre crede di guardare all'esterno, egli guarda in realtà dentro se stesso».²⁰³ Allo stesso modo, le donne bianche che fuggono verso il bosco, sembrano divenire allegoria dell'impossibilità di essere riconosciuto come europeo, un'identità che abbandona il *criollo* rifugiandosi nei meandri del territorio americano.

²⁰⁰ COSTA, A., *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock: il senso delle cose nei film*, cit. p. 179

²⁰¹ In corsivo nel testo

²⁰² COSTA, A., *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock: il senso delle cose nei film*, cit. p. 179

²⁰³ IVI

3.4 Note finali sul confronto tra *Zama* e la “*Trilogía de Salta*”

L’opera di Lucrecia Martel mette in scena un personaggio che trascorre il proprio tempo nell’attesa, nella frustrazione di poter essere accettato come europeo, come Altro diverso da sé. Questa trappola identitaria fa da sostrato ad una narrazione che sfrutta a pieno gli elementi espressivi del cinema per poter raggiungere l’intenzione comunicativa della regista: la rappresentazione di un uomo vittima dell’attesa (epigrafe romanzo) ma soprattutto vittima del potere, in questo caso statale, che determina il suo in-agire.

La profondità di campo, lo spazio in *off*, «lo que se escucha y no se sabe de dónde proviene, como lo que no se ve, pero se siente que está presente»²⁰⁴, collaborano a creare un personaggio che prende vita attraverso il suono per svilupparsi successivamente nella rappresentazione in immagine.

Rispetto a questo lungometraggio, la critica ha spesso messo in luce le differenze con i lavori precedenti, considerando *Zama* come una sorta di anomalia del *corpus* cinematografico della regista. L’essere collocato in un passato ambiguo e in un luogo non definito entro il quale il protagonista pare bloccato, appaiono gli elementi su cui si basa l’affermazione superficiale della critica la quale non considera queste componenti come precise scelte di ordine estetico e tematico legate al processo di trasposizione attuato dalla cineasta. Persino il desiderio del protagonista, ovvero traferirsi a Lerma (antico nome della città di Salta), anche se in maniera implicita, sottende la stretta relazione tra questo film e i precedenti.

Inoltre, se si considerano i temi trattati all’interno della narrazione e la loro messa in scena, l’autrice non sembra allontanarsi da quanto mostrato nei film precedenti.

I piani fissi, chiusi, i primi piani dei personaggi su cui si sofferma per un certo tempo la macchina da presa, «el recorte de las partes altas de las cabezas, cierta penumbra de los interiores y el contraste con los planos luminosos de los exteriores»²⁰⁵ utilizzati in *Zama*, connotano lo stile personale della cineasta; un sottile legame emerge tra questa e le altre sue opere, al di là di parziali letture.

²⁰⁴ SCHOLZ, P., “*Zama*: Sí, es cautivante”, 2017: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/zama-cautivante_0_SJuP-nKjZ.html

²⁰⁵ DÁMASO MARTÍNEZ, C., “La transposición fílmica de la novela de Di Benedetto *Zama* por Lucrecia Martel y el debate de la crítica”, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2017

Dal punto di vista narrativo-tematico, il film non si dissocia dai lungometraggi antecedenti presentando un personaggio originario del Sud America, continente del quale non riconosce la propria appartenenza, bloccato in uno stato di negazione mascherato da un esilio protratto.

Zama condivide con Véronica, protagonista de *La mujer sin cabeza*, la volontà di ricreare una propria identità, ma rimane imprigionato nella palude del proprio “terreno interiore”, così come Mecha ne *La ciénega*. La presenza dell’acqua all’interno dell’opera della cineasta sembra rappresentare l’anello di congiunzione tra i film della “*Trilogía de Salta*” e *Zama*. La critica Fiona Clancy nel suo studio “Motherhood in Crisis in Lucrecia Martel’s Salta Trilogy” analizza la presenza di questi “corpi idrici” (una palude, le piscine e un canale) che abitano la messa in scena della salteña, considerandoli quali elementi ambigui, rivelatori, strettamente legati al tema del concepimento e della vita:

In *The Swamp*, water, with its inherent association with conception and life, has a negative connotation in the stagnancy and putrefaction of the nearby swamp, which both attracts and repulses the children, as well as the dysfunctional swimming pool, in which nobody dares to swim and which is the site of Mecha’s bloody fall (Forcinito 112). In *The Headless Woman*, the rain that accompanies a sudden storm is described as “una bendición” (a blessing); yet, the flooding of the canal caused by this downpour fills the air with a foul stench. In *The Holy Girl*, the hotel’s thermal pool is specifically associated with Helena; she once earned renown for her diving skills in its deep waters, but now the same water aggravates her hearing complaint.²⁰⁶

Clancy, in quest’analisi rileva lo stretto rapporto tra l’elemento acqueo e la maternità, paragone proficuo e adatto per i primi tre lungometraggi della cineasta. In *Zama* l’acqua, sembra non condividere questo parallelismo, in quanto riveste una nuova funzione metaforica di segno divenendo specchio dell’esistenza del protagonista.

L’ex *corregidor* trascorre la prima parte della narrazione, nel villaggio arido, sulle rive del Rio de la Plata, fiume attraverso cui potrebbe far ritorno alla madre patria. La seconda parte si svolge invece all’interno di una catapecchia che sembra odorare di muffa, luogo paludoso in cui l’acqua ha ristagnato nonostante non ci siano segni del suo passaggio. Nell’ultima parte Zama si inoltra, assieme ai suoi compagni, nella regione del Gran Chaco, una zona umida al confine tra Argentina e Brasile, territorio ostile

²⁰⁶ CLANCY, F., “Motherhood in Crisis in Lucrecia Martel’s Salta Trilogy”, *Alphaville journal of film and screen media*, University College Cork, 2015.

all'insediamento umano. Allo scorrere del fiume, visto ad inizio film, si sostituisce un rivolo d'acqua che crea, mescolandosi con il terreno, una fanghiglia che rallenta l'incedere dei soldati. L'immobilità dell'acqua sembra richiamare la staticità di Zama il quale, nell'attesa di un trasferimento e di essere riconosciuto come europeo, rimane fermo, all'interno della palude che diviene cornice simbolico-evocativa; una prigione che il protagonista si costruisce nell'impossibilità di creare un movimento vitale nel suo esistere. La *rivière*²⁰⁷ che nel suo scorrere porta al cambiamento, lascia il posto ad un rivolo creato dalle abbondanti piogge, che culla la canoa in cui Zama è sdraiato. L'acqua torbida del finale, mossa dalla pagaia dell'indio, richiama la piscina imputridita de *La ciénega*, elemento idrico nel quale l'immersione purificativa in limpide acque -soprattutto nell'accezione cristologica- diviene impossibile, confermando quando espresso nel finale aperto del romanzo, ossia la mancata redenzione di Zama con il mondo.

Oltre a condividere con le protagoniste dei film precedenti l'elemento acqueo, *Zama* sembra urlare quanto sussurrato nei lavori antecedenti, ridicolizzando l'uomo bianco, valorizzando la diversità -ravvisabile nel cast composto da attori professionisti e indigeni - e attribuendo alla donna la capacità di poter sopravvivere al cambiamento.

Quest'ultimo aspetto risulta particolarmente interessante; nonostante in *Zama* il protagonista sia un uomo, le donne costellano la narrazione presentandosi come soggetti non sottomessi al potere patriarcale e capaci di sopravvivere al fallimento:

There's a subtext in the film that really talks about how women are much more prepared for failure. That's something that men, at least in Latin America, are not so prepared to face. This idea of "somebody that's waiting" is somebody that is affirmed in identity. They have a strong fixed identity and a self-awareness. In masculine culture, the idea of failure is just a lot more tough and difficult. While for women, we are in the margins of power, and the idea of failure is just something that we're much more used to. So, in feminine culture, failure also is a means to change your path, an opportunity to change your path, and not get stuck in that situation.²⁰⁸

A tal proposito è inoltre importante considerare l'attenzione con cui opera Martel durante la trasposizione, rispetto alla rappresentazione della donna all'interno della scena.

²⁰⁷ Per un approfondimento: BACHELARD, G., *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Trento, edizioni Red!, 2006

²⁰⁸ HUGHES D., KASMAN D., "The Man With No Hands: Lucrecia Martel and *Zama*", 2017: <https://mubi.com/it/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama>

Nel romanzo, Zama incontra un'indigena lungo il suo percorso che, dissanguata, chiede aiuto all'ex *corregidor* il quale le getta delle monete e si allontana. Questo gesto disumano, una carità ipocrita costume della società borghese, non viene rappresentato nel film così come non viene descritta la scena di violenza sessuale compiuta da Zama su una giovane donna. La regista, motiva questa scelta cinematografica come una scelta morale, necessaria, una decisione che evita la messa in scena di un abuso su una donna; una mancanza voluta come sorta di precauzione a questa brutalità:

There were two sexual scenes, but in the end for budget reasons I had to take one out, and I ended up taking the rape scene out because I had no desire to film a rape. The idea of not having any violence in cinema is, of course, crazy too, but right now in Argentina every 16 to 20 hours a woman ends up dead or raped, and I just had no desire to film that. Right now, I don't have any desire to see a dead or raped woman, or film one. I think that's something that those of us who make cinema really have to think about, because when you're filming a rape scene, filming a violent scene, filming a racist scene: sometimes you might be contributing to some sort of fulfillment, even though what you're really doing is denouncing that. It's a problem that we have to think about a lot.²⁰⁹

Zama si presenta come un'opera completa e complessa, capace di "tradurre in immagine" e rendere contemporaneo un testo letterario scritto sessant'anni prima. Un film che tocca lo spettatore, immergendolo in un'atmosfera (fisico-sonora), attraverso la voce di Zama, monito di una condizione esistenziale possibile nel momento in cui ci si abbandona all'inazione, nell'attesa di essere altro, nella speranza di riconoscersi nell'Altro.

²⁰⁹ HUGHES D., KASMAN D., "The Man With No Hands: Lucrecia Martel and *Zama*", 2017: <https://mubi.com/it/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama>

BIBLIOGRAFIA

4.1 Bibliografía Antonio Di Benedetto

AA. VV., “Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto”, *Zama*, 1, Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.

ANTELO, Raúl, “El glosador”, in “Homenaje a Antonio di Benedetto”, UnCuyo, octubre 2016.

ARCE Rafael, “Un deseo que permanece deseo. Antonio Di Benedetto y la potencia de la imaginación”, Cuadernos de literatura vol. XXII No. 43, Bogotá, 2018, pp. 250-275.

- “Antonio Di Benedetto, precursor del nouveau roman”, Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral, 2014.

- “Del símbolo a la metonimia vía Kafka. “Mundo Animal” de Antonio Di Benedetto”, Santa Fe, Universidad Nacional de Litoral, 2016.

ATIENZA, Alberto, “Un hombre con atributos”, en *Marca de Agua* No.1, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016.

BACHELARD, Gaston, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Trento, edizioni Red!, 2006.

BARTHES, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2014.

BASUALDO, Guillermo, “Zama: hombre de ningún lugar, o la tradición en construcción”, in *Hologramática literaria*, Año II, vol. 2 No.3, Buenos Aires, UNLZ 2006/2007.

BATAILLE, Georges, *La letteratura e il male*, Milano, Rizzoli Editore, 1973.

BENEDETTI, Mario, “El desexilio”, *El País*, 18 Aprile 1983: https://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html

BOCCHINO, Adriana A., “De “*Aballay*” (1978) de Antonio Di Benedetto a “*Aballay, el hombre sin miedo*” (2010) de Fernando Spiner”, in GIL GONZÁLEZ, Antonio (ed.) *Las sombras del novelista*, Binges, Éditions Orbis Tertius, 2011, pp. 95-106.

BOLAÑO, Roberto, *Sensini*, en *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Alfaguera, Narrativa Hispánica- Biblioteca Nacional Roberto Bolaño, 2017.

BUZZATI, Dino, *Il deserto dei tartari*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1989.

CAMPRA, Rosalba, *America Latina: l'identità e la maschera*, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2013.

CAMUS, Albert, *Il mito di Sisifo*, Firenze, Bompiani, 2017.

CAPONI, Mauro E., *A fragmentação de identidade em Zama: uma leitura genealógica*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

CATTAROSSO ARANA, Nelly, *Antonio Di Benedetto: "casi" memorias*, Mendoza, Ediciones culturales de Mendoza, Tomo I, 1991.

- *Antonio Di Benedetto: "casi" memorias*, Mendoza, Ediciones culturales de Mendoza, Tomo II, 1991.

- *Antonio Di Benedetto: "casi" memorias*, Mendoza, Ediciones culturales de Mendoza, Tomo III, 1992.

COETZEE, John Maxwell, "A great writer we should know", in *The New York Review of Books*, 2017

COLÓN RODRÍGUEZ, Larisa Maite, "El lenguaje cinematográfico en la literatura de Juan José Saer y Antonio Di Benedetto: los casos de "*Declinación y Ángel*" y "*Sombras sobre vidrio esmerilado*", in *Confluenze* vol. 7 No. 1, Bologna, 2015, pp. 213-224.

CORTÁZAR, Julio, *Del racconto e dintorni*, a cura di Bruno Arpaia, Parma, Guanda, 2009.

-*I racconti*, Torino, ET Biblioteca, 2014.

CRIACH, Sofía, "Animal/humano: proximidades y fronteras en Mundo animal y otros textos de Antonio di Benedetto", *Anclajes*, vol. XXII, No. 2, Córdoba, 2018, pp. 35-56.

- "El hombre americano en Zama de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig", in *Intersticios de la política y la cultura*, Intervenciones Latinoamericanas vol. 4, No. 8, Mendoza, CONICET, 2015.

DE AZARA, Felix, *Descripción e historia del Paraguay y del Rio de la Plata*, Biblioteca Virtual Universal, Editorial del cardo, 2006.

DE LA SOLEDAD JUSTO, María, "Paraguay y los debates jesuíticos sobre la inferioridad de la naturaleza americana", in WILDE, Guillermo (coord.): *Saberse de la conversión: jesuitas, indígenas e imperios coloniales en las fronteras de la cristianidad*, Buenos Aires, Editorial Sb, 2012, pp. 155-174.

DEL CORRO, Gaspar Pío, *Zama, zona de contacto*, Córdoba, Ediciones Argos, 1992.

DEL VECCHIO, Alejandro, “Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello”: el caso Zama, de Antonio Di Benedetto”, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2008.

DI BENEDETTO, Antonio, *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo editora, collana la lengua/cuento, Buenos Aires, 2015.

-*El pentágono. Novela en forma de cuentos*, Buenos Aires, Ediciones Doble P, 1955.

-*L'uomo del silenzio*, BUR, collana scrittori contemporanei original, Milano, 2006.

-*Los suicidas*, Adriana Hidalgo editora, collana la lengua/ novela, Buenos Aires, 2004.

-*Sombras nada más...*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008.

-*Zama*, Adriana Hidalgo editora, Madrid, 2017.

-*Zama*, SUR, Roma, 2014.

ECO, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi Paperbacks 151, 1984.

ELIADE, Mircea, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

FILER, Malva E., *La novela y el diálogo de los textos: Zama de Antonio Di Benedetto*, colección Alfonso Reyes, Buenos Aires, Editorial Oasis, 1983.

-“Antonio Di Benedetto (1992-1986)”, Brooklyn College, CUNY, 1987.

GANDOLFO, Elvio E., “La nieve indispensable”, en *Marca de Agua* No.1, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016.

GOLOBOFF, Gerardo M., “Zama, de Antonio Di Benedetto: el narrador y su sombra”, 1996. In: JITRIK, Noé. *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 295-300.

GREGORICH, Luis, “Desarrollo de la narrativa: la generación intermedia”, Capítulo: *la historia de la literatura argentina*, No. 51, Buenos Aires, Centro editor de America Latina, 1968.

JARKOWSKI, Aníbal, “La sensación de nada y de vacío”, en *Marca de Agua* No.1, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016.

JITRIK, Noé, *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, Mendoza, Cuadernos de Versión, ediciones biblioteca San Martín, 1959.

LEJEUNE, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986.

LEZEMA LIMA, José, “La expresión americana”, México, Fondo de cultura económica, 1994.

- LUKÁCS, György, *Il dramma moderno*, Rozzano, Sugarco edizioni, 1976.
- Il romanzo storico*, cap. I, Torino, Einaudi, 1970.
- LORENZ, Günter *Antonio Di Benedetto in Dialogo con America Latina*, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, pp. 109-140.
- MADE BARONETTO, Gustavo J., *Antonio Di Benedetto: autoficción, sublimación y fantástico*, Tesis doctoral, Universidad autónoma de Madrid, 2017.
- MATURO, Graciela, *Páginas de Antonio Di Benedetto seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Escritores argentinos de hoy, 1987.
- MAURO CASTELLARÍN, Teresita, *La narrativa de Antonio Di Benedetto*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- NALLIM, Carlos Orlando, “Zama: entre texto, estilo e historia”, *Revistas Científicas Complutenses* vol.1, Madrid, 1972.
- NÉSPOLO, Jimena, “Entre líneas”, *Pagina 12*, septiembre 2004: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1222-2004-09-12.html> [2.11.2019]
- Ejercicios de pudor: sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004.
- NIEMETZ, Diego, “Kafka en la obra de Antonio Di Benedetto”, Mendoza, *Piedra y Canto Cuadernos del CELIM*, No. 9-10, 2003-2004, pp. 91-107.
- OVIEDO, Jorge Enrique, “Antonio Di Benedetto: el periodista cercano, el hombre distante”, Buenos Aires, Boletín de la academia nacional de periodismo, Año VIII, No. 20, 2006, pp. 35-60.
- PREMAT, Julio, “Así se nace: vanguardia, estilo, extrañeza en Di Benedetto”, 2017. In: REALES, Liliana (ed.), *Homenaje a Antonio Di Benedetto*, Universidad de Cuyo, 2017, p. 11-28.
- “Un pentágono triangular. Orígenes de la narrativa de Antonio Di Benedetto”, en *Río de la Plata* No. 26-27, Parigi, 2004, pp. 295-302.
- RECIO, Paloma, “La soledad como protección”, en *Quimera*, No. 59, Barcelona, 1986, pp. 35-39.
- RICCI, Gabriela, *Los circuitos interiores: Zama en la obra de A. Di Benedetto*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.
- RICOEUR, Paul, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993.
- ROMERO Laura Soledad, ARCE Rafael, “Lejanos, extraños, visitantes. Los animales nietzscheanos de Antonio Di Benedetto”, in *Boletín* No. 18, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Buenos Aires, 2017

SAER, Juan José, “Antonio Di Benedetto”, 1995. In: SAER, Juan J., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 51-53.

-“Contra todo conformismo”, in *Marca de Agua* No.1, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016.

-“Zama”, 1973. In: SAER, Juan J., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pp. 44-50.

SAGUI, Teresita, *Antonio Di Benedetto: la nostalgia del ser como una forma de exilio*, Mendoza, CADEI, 1988.

SARTRE, Jean-Paul, *Esistenzialismo è un umanismo*, 1945, <https://storiadellafilosofia.jimdo.com/moderna/jean-paul-sartre/l-esistenzialismo-%C3%A8-un-umanismo/> [28.10.2019]

SCHMIDT-WELLE, Friedhelm, “Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región”, *Zamora*, vol.33 No.130, Berlino, Instituto Ibero-Americano, 2012.

SCHVARTZMAN, Julio, “Las razones de Zama”, in *Microcrítica: lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1996, pp. 63-73.

SEIFERT, Marcos, “Por irnos y no”. Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto”, *Rassegna Iberistica* No. 95, Roma, 2012.

SERRA, Iván Enrique, “Representaciones de lo americano en Zama de Antonio Di Benedetto”, *Estudios Románicos*, vol. 21, Universidad de Córdoba, 2012, pp. 143-152.

SVEVO, Italo, *La coscienza di Zeno*, a cura di Mario Lavagetto, Torino, Einaudi, 2014.

ULLA, Noemí, “Zama: la poética de la destrucción”, 1974. In: LAFFORGUE, Jorge (coord.) *Nueva novela latinoamericana II: la narrativa argentina actual*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1974.

VARELA, Fabiana Inés, “Cuerpos invadidos: cuerpo y corporalidad en algunos relatos de Antonio Di Benedetto”, *Revista de Literaturas Modernas*, No. 37, UNCuyo, 2007, pp. 209-228.

-“Reflexiones sobre el proceso creador en Antonio Di Benedetto”, en *Revista de Literaturas Modernas* No. 35, Cuyo, CONICET, 2005.

4.2 Sitografía [ultima consultazione 29.10.2019]

-Biografías de la literatura: Antonio Di Benedetto:
<https://www.youtube.com/watch?v=D240CAZB4zI>

-Antonio Di Benedetto en “El boom latinoamericano” a fondo:
<https://www.youtube.com/watch?v=ITXOZOo-TPE>

-Nacidos por escrito II: Zama: <https://www.youtube.com/watch?v=Qr8rbnAA6rI>

-Zama, la literatura y el cine: <https://www.youtube.com/watch?v=0YeoXEE7oMs>

-Silvia Hopenhayn, Rodolfo Braceli y Luis Gusman recuerdan a Antonio Di Benedetto:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZXcKpCdrPJM>

-Silvia Hopenhayn- Anticipo del curso “Zama de Antonio Di Benedetto”:
<https://www.youtube.com/watch?v=JIVgCkMc6a0>

-A fondo- Antonio Di Benedetto (1978):
<https://www.youtube.com/watch?v=CzLV8UDafn0&t=319s>

-Homenaje a Antonio Di Benedetto, escritor mendocino:
<https://www.youtube.com/watch?v=1wt7mpW7IU4>

4.3 Filmografia di Lucrecia Martel

4.3.1 Lungometraggi

LA CIÉNEGA

Regia e sceneggiatura: Lucrecia Martel

Fotografia: Hugo Colace

Suono: Guido Berenblum, Adrian De Michele

Produzione: Lita Stantic

Interpreti: Martín Adjemian, Leonora Balcarce, Silvia Bayle, Sofía Bertolotto, Juan Cruz Bordeu, Graciela Borges, Andrea López, Mercedes Morán, Daniel Valenzuela

Paese: Argentina

Anno: 2001

LA NIÑA SANTA

Regia e sceneggiatura: Lucrecia Martel

Fotografia: Felix Monti

Suono: Guido Berenblum

Produzione: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García, Lita Stantic

Interpreti: Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta, María Alché, Julieta Zylberberg, Mónica Villa, Marta Lubos, Mía Maestro

Paese: Argentina

Anno: 2004

LA MUJER SIN CABEZA

Regia e sceneggiatura: Lucrecia Martel

Fotografia: Bárbara Álvarez

Suono: Guido Berenblum

Produzione: Tilde Corsi, Augustín Almodóvar, Pedro Almodóvar, Verónica Cura, Esther García, Lucrecia Martel, Marianne Slot, Cesare Petrillo, Enrique Piñeyro, Viera Razzini

Interpreti: Inés Efron, María Vaner, María Onetto, Guillermo Arengo, César Bordón

Paese: Argentina, Italia, Francia, Spagna

Anno: 2008

ZAMA

Regia e sceneggiatura: Lucrecia Martel

Fotografia: Rui Poças

Suono: Guido Berenblum

Produzione: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Pablo Cruz, Danny Glover

Interpreti: Daniel Giménez Cacho, Lola Dueñas, Matheus Nachtergaele, Juan Minujín, Rafael Spregelburd

Paese: Argentina, Spagna, Francia, Paesi Bassi, USA

Anno: 2017

4.3.2 Cortometraggi

LA OTRA

Regia: Lucrecia Martel

Fotografia: Diego Lublinsky

Produzione: Diego S. Kaplan

Suono: Andrés Fogwill

Anno: 1989

Paese: Argentina

EL REY MUERTO

Regia: Lucrecia Martel

Produzione: Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales, Enrique Cortes, Roy Easdale

Fotografia: Esteban Sapir

Suono: Horacio Almada

Musica: Laura Ruggiero

Anno: 1995

Paese: Argentina

NUEVA ARGIRÓPOLIS

Regia: Lucrecia Martel

Produzione: María Onis

Fotografia: Alejandro Millán Pastori

Suono: Carolina Sandoval

Musiche: María Onis

Anno: 2010

Paese: Argentina

PESCADOS

Regia: Lucrecia Martel

Musica e voci: Juana Molina

Edizione di immagine e suono: María Onis

Anno: 2010

Paese: Argentina

MUTA (Miu Miu spot)

Regia: Lucrecia Martel

Produzione: HI! Production, Lita Stantic Producciones

Fotografia: Hugo Colace

Suono: Guido Berenblum

Musica: María Onis

Anno: 2011

Paese: Argentina. Italia

AL

Regia: Lucrecia Martel

Anno: 2019

Paese: Argentina, Austria

4.4 Bibliografia Lucrecia Martel

AA. VV., “Perché Kubrick è Kubrick”, *Il Post*, 26 luglio 2018: <https://www.ilpost.it/2018/07/26/stanley-kubrick/> [2.11.2019]

AA. VV., *La pelle e l'anima: intorno alla Nouvelle Vague*, a cura di Giovanna Grignalfini, Firenze, La casa USHER, 1984.

ALMADA, Selva, *El mono en el remolino: notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*, Literatura Random House, Barcelona, 2018.

ANDERMANN, JENS, “Después del Nuevo Cine Argentino: Territorios, lenguajes, medialidades”, *Icónica pensamiento filmico*, dicembre 2018: <http://revistaiconica.com/despues-del-nuevo-cine-argentino-territorios-lenguajes-medialidades/> [27.10.2019]

ARTEAGA, Leandro, “La lucidez del cine en estado febril”, 2017: <https://www.pagina12.com.ar/66418-la-lucidez-del-cine-en-estado-febril> [27.10.2019]

BARRENHA, Natalia. “Lucrecia Martel al borde la piletta”, 2013. In: SOBERÓN, Édgar (org), *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte II: 1970-2010*, San Antonio de los Baños, Ediciones EICTV, pp. 320-323.

BASILE, Emiliano, “La dulce espera”, 2017: <http://www.escribiendocine.com/critica/0003856-la-dulce-espera/> [27.10.2019]

BERMUDEZ, Nicolas, *Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros*, Universidad de Buenos Aires, 2008.

BIANCHI, Soledad, “Informe mujeres directoras/Lucrecia Martel”, 2019: <https://www.hacerselacritica.com/informe-mujeres-directoras-lucrecia-martel-por-soledad-bianchi/> [28.10.2019]

CAMPERO, Agustín, “Nuevo Cine Argentino”, *Los Polvorines*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2009.

CHION, Michel, *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2017.

CINELLI, Juan Pablo, “Imágenes a futuro”, en *Marca de Agua No.1*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, 2016.

CLANCY, Fiona, “Motherhood in Crisis in Lucrecia Martel’s Salta Trilogy”, *Alphaville journal of film and screen media*, University College Cork, 2015.

COSTA, Antonio, *La mela di Cézanne e l'accendino di Hitchcock: il senso delle cose nei film*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2014.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos, “La transposición fílmica de la novela de Di Benedetto Zama por Lucrecia Martel y el debate de la crítica”, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2017.

DILLON, Alfredo, “Figuras de las crisis en el cine de Lucrecia Martel”, *Questión*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2014.

DUSI, Nicola, “*Il cinema come traduzione*” da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura, Torino, UTET biblioteca, 2003.

FERNÁNDEZ, Emiliano, “Un burócrata víctima de la burocracia”, 2017: <http://metacultura.com.ar/un-burocrata-victima-de-la-burocracia/> [28.10.2019]

GELOS, Natalia, “La grieta de Zama”, *Socompa*: periodismo de frontera, 2017: <http://socompa.info/cultural/la-grieta-zama/> [28.10.2019]

GIRONA FIBLA, Nuria, “El cine de Lucrecia Martel: allí donde los hombres serían poetas”, Universidad de València, 2008.

GUEST, Haden, “Interview with Lucrecia Martel”, 2009: <https://bombmagazine.org/articles/lucrecia-martel/> [28.10.2019]

HUGHES D., KASMAN D., “The Man With No Hands: Lucrecia Martel and Zama”, 2017: <https://mubi.com/it/notebook/posts/the-man-with-no-hands-lucrecia-martel-and-zama> [2.11.2019]

IBAZETA, Maria Cecilia, “El pasado como mascara: una comparación entre *Zama* de Antonio Di Benedetto y *Zama* de Lucrecia Martel”, *Rizoma*, Pontificia Universidade Católica Brasil, 2019.

KOZA, Roger, “Di Benedetto por tres: Villegas, Spiner y Martel”, 2017: <http://www.conlosojosabiertos.com/di-benedetto-tres-villegas-spiner-martel/> [28.10.2019]

MARTIN, Deborah, *The cinema of Lucrecia Martel*, Spanish and Latin American Filmmakers, Manchester University Press, 2016.

MATHEOU, Demetrios, “Vanishing point”, in *Sight and Sound*, Vol. 20, Londra, 2010, pp. 28-32.

MELVILLE, David, “Losing Your Head – Lucrecia Martel and The Headless Woman”, *Sense of Cinema*, 2011: <http://sensesofcinema.com/2011/cteq/losing-your-head-lucrecia-martel-and-the-headless-woman/> [25.10.2019]

MICCIO, José, “Cuatro apuntes sobre Zama”, 2017: <https://www.hacerselacritica.com/cuatro-apuntes-sobre-zama-por-jose-miccio/> [28.10.2019]

MONTEAGUDO, Luciano, “Exiliado en su subjetividad”, 2017: <https://www.pagina12.com.ar/65611-exiliado-en-su-subjetividad> [28.10.2019]

MULLALY, Laurence, “La autoría del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel”, Universidad Bordeaux-Montaigne, 2013.

PODGORNY, Irina, “El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió: a propósito de Zama, de Lucrecia Martel”, Argentina, 2017.

PORTELA, Alejandra, “Zama”, 2017: <http://leedor.com/2017/09/26/zama-2/> [28.10.2019]

RODRIGUÉZ MARCOS, Javier, “Lucrecia Martel: La gente no se da cuenta de que las series son un retroceso”, 2018: https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674_495994.html [12.10.2019]

ROJAS, Eduardo, “Zama, el hombre que está sólo y espera”, 2017: <https://www.hacerselacritica.com/zama-el-hombre-que-esta-solo-y-espera-por-eduardo-rojas/> [28.10.2019]

RONDOLINO G., TOMASI D., *Manuale del film: linguaggio, racconto, analisi*, Novara, UTET, 1995.

ROSA CASALE, Marta Noemí, “Lucrecia Martel: la realidad cuestionada. La presencia de lo siniestro como elemento desestabilizador”, III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), 2012.

SCHINDEL, Estela, “Zama/Roma”, *Papel crítico* 64, Universität Viadrina, Germania, 2019.

SCHOLZ, Pablo, “Zama: Sí, es cautivante”, 2017: https://www.clarin.com/espectaculos/cine/zama-cautivante_0_SJuP-nKjZ.html [27.10.2019]

SUSEL, Juan Pablo, “Atrapado sin salida: algunas notas sobre Zama”, 2017: <https://www.hacerselacritica.com/atrapado-sin-salida-algunas-notas-sobre-zama-por-juan-pablo-susel/> [27.10.2019]

TINAZZI, Giorgio, *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, Venezia, 2007.

TRIPODERO, José, “Zama”, 2017: <http://www.asalallena.com.ar/cine/zama-segun-jose-tripodero/> [28.10.2019]

VOLPE, Sandro, *Adattamento: sette film per sette romanzi*, Venezia, Marsilio, 2007.

4.5 Sitografía [ultima consultazione 22.10.2019]

- Pensar con imágenes: <https://www.youtube.com/watch?v=0di9ZvvxL9I>
- Entrevista a Lucrecia Martel: “Cuando en un país la realidad se está negando, la lengua sufre mucho”: <https://www.youtube.com/watch?v=4IFoi-0951Y>
- Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=Z zdESWSTxw>
- Zama: <https://www.youtube.com/watch?v=JtdLaF5tIVs>
- Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena: <https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMIZo>
- Harvard at the gulbenkian 4.2: https://www.youtube.com/watch?v=KFxoAb_UQVs&t=10s
- Zama: https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o
- Cinema 20.1: Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=XVf8m0sMW4s>
- Lucrecia Martel el Vorterix: <https://www.youtube.com/watch?v=bLhiJLhl2sY>
- In conversation with Lucrecia Martel...Zama, BFI: <https://www.youtube.com/watch?v=4F3jyD5cWyM>
- Lucrecia Martel, Entrevista PB: <https://www.youtube.com/watch?v=8sGWtORznnI>
- Entrevista a Lucrecia Martel: https://www.youtube.com/watch?v=hp2MEuxE_po
- Lucrecia Martel: Hablo sobre “Zama” preseleccionada para el Oscar: <https://www.youtube.com/watch?v=K6R9gHhaZg0>
- Lucrecia Martel y su nueva película “Zama”: <https://www.youtube.com/watch?v=mG2gua4kpXE>
- Lucrecia Martel/ “Zama” press conference/ NYFF15: <https://www.youtube.com/watch?v=00-w0s7uvwQ>
- Entrevista a Lucrecia Martel: https://www.youtube.com/watch?v=yZmeFjWd_88
- Entrevista levadura: Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=jE3CrtGE3g8>
- Entrevista a Lucrecia Martel (Camera-stylo. Revista ECIB): <https://www.youtube.com/watch?v=J7COKiz0ViA>
- Master class Lucrecia Martel en la escuela de cine de Uruguay: <https://www.youtube.com/watch?v=ftlTNVklr0M>
- Lucrecia Martel directora de cine: <https://www.youtube.com/watch?v=ryrOlvx0JMA>
- Lucrecia Martel presenta “Zama”: https://www.youtube.com/watch?v=_KH4cvKDAHI

- “Zama” and other films by Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=-aX2MHImo7s>
- Entrevista a Lucrecia Martel: https://www.youtube.com/watch?v=Hs_XREfovSE
- Lucrecia Martel discussing the film “Zama”: <https://www.youtube.com/watch?v=GzapQ6qOVY4>
- Conversatorio con Lucrecia Martel: https://www.youtube.com/watch?v=ku2vj-0_4hw
- Conversación con Cesar González y Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=4S5xjTmjScg>
- EA talks- Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=fMNWUmmGwgA>
- Pensar ciudadanía- Temp 04- Prog 03- Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=QRALqU3fMRQ>
- New Argentine Cinema and Lucrecia Martel’s “La ciénega”: <https://www.youtube.com/watch?v=F2nqqdZfdz8>
- Lucrecia Martel -Zama- 74° Venice Film Festival: <https://www.youtube.com/watch?v=xlVBDp7g-yM>
- Filmfest Munchen 2018 -Filmmakers live- Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=Zq0y4Wo9ao8>
- O tempo e o modo, episodio 3, Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=EkLOf4HicZ8>
- Encuentro con Lucrecia Martel: <https://www.youtube.com/watch?v=pcDhjbtG-yg>
- Lucrecia Martel- Entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=Wc6m9yCk8cc>
- Diálogos de altura: Lucrecia Martel- pt.1: <https://www.youtube.com/watch?v=iuTAM8msjbM>
- Diálogos de altura: Lucrecia Martel- pt.2: <https://www.youtube.com/watch?v=IzqKChbDiXA>